

Hergé écrivain

Jan Baetens

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

JAN
BAETENS

Hergé
écrivain



Champs arts

JAN BAETENS
HERGÉ ÉCRIVAIN
Champs-Flammarion

Jan Baetens

Hergé écrivain

Flammarion

Collection : Champs essais

Maison d'édition : Flammarion

Édition originale © Éditions Labor, Bruxelles, 1989.

Pour le texte (version revue et augmentée) © Éditions Flammarion, 2006.

Pour les illustrations © Hergé/Moulinsart, 2006.

novembre 2006

ISBN numérique : 978-2-08-123476-5

N° d'édition numérique : N.01EHQN000112.N001

ISBN du PDF web : 978-2-08-125663-7

N° d'édition du PDF web : N.01EHQN000191.N001

Le livre a été imprimé sous les références :

ISBN : 978-2-08-080175-3

N° d'édition : L.01EHQNFH0175.N001

54 087

Le format ePub a été préparé par Isako (www.isako.com)



© Studio Flammarion

Présentation de l'éditeur :

La lecture critique de la bande dessinée valorise souvent la dimension purement visuelle des planches au détriment du texte. C'est sous-estimer un pan décisif de cet art, et singulièrement tout le sel des albums d'Hergé. Son oeuvre, qui transforme la bande dessinée en genre littéraire, invente en effet un nouvel équilibre entre l'iconique et le verbal. Dans le cas d'Hergé, la «ligne claire» est autant question d'écriture que de dessin. Voilà ce que démontre brillamment l'essai de Jan Baetens, initialement publié aux éditions Labor et entièrement revu pour la présente édition. Dans le «style» d'Hergé, le souci du texte complète le goût des histoires et l'invention linguistique renforce les trouvailles de mise en page ; ce sont dans les jeux sur les mots, les lettres, les phylactères et la narration que l'on découvre un Hergé véritablement «écrivain».

Jan Baetens enseigne les études culturelles à l'université de Louvain. Il s'intéresse particulièrement aux jeux des mots et des images, notamment dans le roman-photo et la bande dessinée. Avec Bernardo Schiavetta, il anime aussi les revues Formules et FPC/Formes poétiques contemporaines. Écrivain, il a publié une dizaine de recueils de poésie, dont Vivre sa vie. Une novellisation en vers du film de Jean-Luc Godard et Slam ! Poèmes sur le basketball (tous les deux aux Impressions nouvelles).

Table des matières

Couverture

Titre

Copyright

Table des matières

Introduction

1. L'écrit et l'image
2. L'écrit et le texte
3. À propos d'Hergé

Chapitre 1 - Tintin et les langues étrangères

1. Le français et les langues imaginaires
2. Intraduisible Tintin
3. Les dessous du français

Chapitre 2 - De Hadoque à Haddock

1. Un style par personnage
2. « Anthropopithèque » ou la justesse des insultes
3. La barbe sacrée et profane de François
4. Archibald, l'arroseur arrosé

Chapitre 3 - Les affiches de Tournesol

1. Les mots dans l'image
2. Naissance d'un personnage
3. Retour aux noms
4. Le cheval lié d'Hergé

Chapitre 4 - Science-fiction et généalogie ou Tournesol et la psychanalyse

1. Plus à l'est ou plus à l'ouest ?
2. Tryphon Tournesol, alias Hyppolite Calys
3. Retour à L'Étoile mystérieuse

Chapitre 5 - Les Dupondt, des lettres dessinées

1. Lettre versus dessin ?
2. Les petits des Dupondt

Chapitre 6 - Coke en stock : case, planche, volume

1. L'ordre des choses
2. Nouvelles histoires d'O
3. La page-archipel
4. Le stock, la casse

5. Comment terminer ?

Chapitre 7 - Bianca Castafiore, une relecture

1. Un personnage très commenté
2. Le vert et le rouge
3. Cocos et coucous
4. Bianca et Abdallah

Chapitre 8 - Hergé, auteur à contraintes ? Une relecture de L’Affaire Tournesol

1. Qu’est-ce qu’une « contrainte » ?
2. La contrainte du feuilleton
3. Les réponses du feuilletoniste
4. L’Affaire Tournesol et le lecteur d’aujourd’hui

Chapitre 9 - Hergé ou comment peut-on être un écrivain belge ?

1. École de Bruxelles, école « franco-belge » ?
2. Une école « belge » ?
3. Une bande dessinée francophone

Conclusion

Index des albums cités

Bibliographie sélective études sur Hergé

1. Livres
2. Articles ou livres comprenant des chapitres sur Hergé

Table des illustrations

HERGÉ ÉCRIVAIN

Introduction

1. L'écrit et l'image

Il arrive souvent que les recherches en bande dessinée valorisent, au détriment des unités verbales, la dimension purement visuelle des planches, comme si la présence d'un écrit était une tare du genre ou, pis, un obstacle à son épanouissement¹. Longtemps, la critique sérieuse a multiplié les éloges à l'égard de la bande dessinée « purement » (ou presque purement) visuelle, ce qui a permis au moins de redécouvrir la tradition peu visible de la bande dessinée « muette² » et de transformer certaines bandes dessinées très singulières comme *La Cage* de Martin Vaughn-James en véritables livres-cultes³. Les raisons historiques de cette préférence ne manquent pas. Vers la fin des années 1960, l'essor d'une réflexion sémiotique sur la bande dessinée coïncidait en effet avec une mise en cause très violente de la narration et du graphisme traditionnels, et cette contestation s'est fait sentir dans l'approche critique du genre. Le succès de la production moderniste allait de pair avec le rejet des lectures traditionnelles. Au lieu de réduire la bande dessinée au dialogue d'un dessin et de son escorte verbale, les théoriciens préféraient mettre l'accent sur les seules propriétés visuelles du genre. Parallèlement, ils affirmaient que l'essence de la bande dessinée ne tenait pas à la fusion de l'écrit et de l'image.

L'exemple d'Hergé montre qu'il n'en est rien. Son œuvre invente un code, conquiert lentement une technique dont la bande dessinée tout entière va tirer un immense profit et dont la principale caractéristique est justement celle de l'équilibre de l'iconique et du verbal : ni équivalence ni égalité, mais autonomie et, surtout, complémentarité. Dans les cases, qui représentent les unités narratives les plus petites, cette complémentarité se traduit le mieux par le souci d'éviter au maximum toute relation soit *pléonastique*, soit *décalée* entre l'écrit et le dessin. Celui-là commente, situe, prolonge, annonce celui-ci. Il ne le répète, ni ne le contredit en principe, et c'est en cela qu'Hergé reste très classique.

Il n'y a pas chez Hergé *contradiction* entre texte et image, comme dans plus d'une fiction moderne où ce qui se lit peut tarder à rejoindre ce qui se voit (dans l'exemple déjà cité de *La Cage*, cette contradiction, certes partielle et relative, est recherchée par l'œuvre, qui utilise ce conflit pour amener le lecteur à mieux voir). Les modernes redoutent souvent la jonction du texte et de l'image, comme s'il était fatal qu'elle relègue au rang d'*illustration* l'un des deux pôles concernés, le dessin devenant le double de l'écrit ou vice versa. L'une des grandes leçons d'Hergé sera de montrer justement que la bande dessinée peut faire collaborer le texte et l'image sans que leur

convergence fonctionne comme une entrave.

Corollairement, il y a rarement, dans le travail d'Hergé, *tautologie* et lorsqu'elle se produit, elle semble être à la base d'une manière d'échec. La relative déception procurée par l'aventure lunaire de Tintin s'explique, notamment, par cette nécessité de *redire* à l'intention de la base terrestre ce que le lecteur, lui, a déjà sous les yeux. En soi, cette reduplication très poussée aurait pu donner lieu à des possibilités nouvelles (un Marcel Hannoun y recourt avec bonheur dans son film *Une simple histoire*⁴), mais une telle utilisation impliquerait un abandon de la tradition, ce qu'Hergé n'a jamais envisagé, ni souhaité.

Plus importante encore est la complémentarité sur le plan syntagmatique, où Hergé, logiquement, excelle : grand narrateur, il porte à la perfection les principes de *la ligne claire*, notion qui se rapporte autant, on le sait⁵, à la transparence du scénario qu'à la netteté des dessins individuels. Propre à Hergé est l'habileté avec laquelle il passe sans cesse du linguistique au visuel et inversement, quitte à s'attarder dans un des domaines chaque fois que le récit l'exige (il n'est pas rare que six cases sans phylactère soient suivies d'une grande image saturée d'informations verbales). De même que la parole a tout loisir de prendre la place d'un chaînon visuel, de même l'image peut à tout moment se substituer à un indice verbal. Au début du *Temple du Soleil* (p. 4), par exemple, l'énigme posée par la venue d'un mot rare se dissipe à l'aide d'une définition iconique. Devançant l'explication du capitaine, la crotte qui tombe sur le chapeau de Dupond va servir de réponse à la question de Dupont. « Au fait, capitaine, qu'est-ce, au juste, que le guano ?... », est-il demandé. Et Haddock de montrer du doigt : « Le guano ?... Eh bien, c'est cela ! » Inversement, n'ayant plus la force de parler, le rabatteur des frères Loiseau pointe l'index vers des moineaux pour révéler l'identité de ses agresseurs (*Le Secret de La Licorne*, p. 31). Ailleurs encore, l'on voit naître des calembours mixtes, engendrés par les échanges de la parole et de l'image. Toujours dans le même album (p. 10), parti « porter plainte », Dupont va se heurter violemment (c'est un sujet de *plainte*) au battant d'une *porte*.

Interaction de mots et d'images, le récit hergéen se trouve donc à mille lieues de la narration purement visuelle que réclament certains théoriciens du genre. Sans vouloir renouer avec la conception vétuste de la bande dessinée comme addition d'un versant iconique et d'un versant linguistique, l'on aimerait démontrer dans cette étude à quel point le compte tenu des mots peut être aussi, du moins chez Hergé, un parti pris de la spécificité du genre. S'il ne parle que d'Hergé, le propos de ce livre est autant une défense de ce pôle verbal jugé impur. C'est dire déjà que les lectures ne s'aligneront pas nécessairement sur l'esthétique hergéenne : plus qu'aux histoires, elles s'attacheront à la façon très raffinée dont Hergé articule certains détails pour en créer des aventures d'un type différent (et peut-être insoupçonné), des péripéties échappant à l'ordre du récit, si contraignant soit-il.

2. L'écrit et le texte

Dans les *Aventures de Tintin*, l'écrit fonctionne en effet de manière ambivalente. Son action se développe en deux directions antagonistes.

D'un côté, les informations verbales des albums explicitent l'être des personnages et contribuent à l'organisation du récit. Elles renforcent ainsi l'illusion réaliste que les albums d'Hergé sollicitent sans conteste et permettent dès lors d'étayer la lecture traditionnelle, qui voit dans l'univers de Tintin un équivalent imaginaire du monde réel. De l'autre, il se tisse entre les éléments linguistiques de la série des rapports dont la logique est autre que celle de la narration. Loin d'accréditer d'emblée une histoire fictive, ces relations ramènent le lecteur aux différents aspects de la matière, ici verbale, que les volumes travaillent. Ces rapports, on peut les appeler *textuels*, le texte étant, dans l'acception technique que lui donne Jean Ricardou, l'ensemble des liens qui concourent à rehausser les traits de la matière que la lecture réaliste tend à masquer⁶.

Si l'ambition de cet ouvrage est d'abord de revaloriser la part du verbal dans l'œuvre d'Hergé, il cherche non moins à lire l'écrit en tant qu'il donne lieu à des structures proprement textuelles, qui interrogent l'hégémonie des notions réalistes de personnage et de récit pour donner accès aux diverses facettes de la matière. Évidemment, cette focalisation sur le texte ne peut se faire qu'à l'intérieur des fictions offertes par les *Aventures de Tintin*. Car les relations textuelles ont beau s'avérer irréductibles à la seule histoire, il n'est pas moins vrai que cette aspiration à muer l'écrit en texte rencontre des obstacles très réels. Ces limites proviennent des deux soucis majeurs d'Hergé : lisibilité ou agrément, certes, mais aussi respect de la tradition, qui chacun signifient un coup d'arrêt au patient labeur sur la matérialité du langage. Quand bien même il arrive que les manipulations des mots et des lettres se trouvent à l'origine du récit, celui-ci n'est jamais inquiété dans son ensemble. Cette possibilité d'allier approche *textuelle*, au sens défini ci-dessus, et lecture traditionnelle ou *réaliste*, semble d'ailleurs caractéristique d'Hergé, qui fait plus qu'accueillir des configurations et des principes textuels : il y fonde son travail et s'ingénie constamment à pointer, à travers les histoires qu'il invente, le comment de leur invention. Mais en même temps, il ne cède jamais l'initiative aux mots à un point tel qu'il ferait éclater les cadres traditionnels de la représentation : une lecture naïvement réaliste (ou réalistement naïve) reste partout envisageable. Les inventions textuelles demeurent au service de l'histoire. Oublier cette hiérarchie reviendrait à gauchir le sens même de l'œuvre d'Hergé, c'est-à-dire la direction dans laquelle elle s'est toujours engagée.

Pareille réserve peut évidemment faire naître une objection très précise : s'il est vrai que le récit reste le facteur déterminant, à quoi bon s'efforcer de lire textuellement les *Aventures de Tintin* ? N'est-ce pas un contresens que de s'attacher en premier lieu, non pas à l'intrigue et ses passions, mais aux sons

et aux lettres des mots qui la mettent en place ? Et pourquoi rejeter la lecture naturelle et spontanée de cette œuvre, qui réclame une attitude toute différente, axée sur les dimensions narrative et psychologique ?

À ces réserves, un auteur comme Renaud Camus opposerait, paraphrasant Sarah Bernhardt, une esthétique du *malgré tout* :

Pour une esthétique du malgré tout : ce qui suinte, contradictoire, à travers un système qui semble l'exclure, ou en faire peu de cas : le lyrisme chez Robbe-Grillet, le « régionalisme » chez Simon, les effets de réel dans le Nouveau Roman, les effets de texte chez Hergé⁷ [...].

Dans ce livre, l'on aimerait faire un pas de plus et démontrer que le pôle textuel de l'œuvre d'Hergé est non seulement tout sauf secondaire, mais qu'il est capable de réserver des surprises, dont l'intérêt dépasse celui de la narration.

Un réseau textuel, au début, relève du microscopique, et l'avancée très patiente des lectures de ce travail se veut à l'image de cette minutie. L'initiale myopie qui est la leur ne conduit nullement, toutefois, à l'oubli des structures d'ensemble. La primauté accordée aux syllabes et graphèmes n'implique en rien la censure des effets de sens dont le lecteur hâtif pourrait se satisfaire. De même tentera-t-on de ne pas escamoter les enjeux plus théoriques qui se profilent derrière ce qui risque parfois d'apparaître comme des points adventices. La ténuité d'un objet de lecture ne signifie pas automatiquement l'insignifiance des problèmes qu'il aide à éclaircir.

3. À propos d'Hergé

La bibliographie sur Hergé, on la sait abondante mais inégale. La présente étude a tiré profit d'un certain nombre de travaux qu'il est utile, en guise d'hommage et comme pour annoncer la couleur, de rappeler brièvement. Les uns, sous la plume de Michel Serres, de Jean-Michel Adam ou de Pierre Fresnault-Deruelle⁸, constituent une série d'articles sur l'album le moins vendu mais le plus commenté de la série : *Les Bijoux de la Castafiore*. On les retrouvera à la fin de ce livre, qui revient à son tour sur cette fameuse histoire. Les autres, *Les Métamorphoses de Tintin*⁹ de Jean-Marie Apostolidès (auteur, depuis la première édition de ce livre, de plusieurs autres études qui ont renouvelé fondamentalement les études hergéennes¹⁰) et *Les Bijoux ravis*¹¹ de Benoît Peeters (dont l'importance pour l'auteur et l'œuvre commentés dans ce livre ne sera jamais assez soulignée), sont deux ouvrages sans lesquels celui-ci sans doute n'existerait pas. Comme l'on y fera bien des renvois tout au long de ce livre, en rappeler les arguments respectifs n'est pas un luxe inutile.

À Jean-Marie Apostolidès, cet essai doit surtout une analyse très fine de la structure familiale qui sous-tend l'ensemble des *Aventures de Tintin*. Son livre retrace, à la lumière des théories de Freud et de Marthe Robert, « l'histoire d'une éducation qui est à la fois politique et psychologique¹² ». Enfant trouvé,

Tintin commence par projeter sur le monde extérieur les valeurs idéales destinées à compenser sa propre inexistence caractérielle. Sous la pression de changements intervenus dans la société occidentale (glissement des valeurs religieuses aux idéaux laïques, importance croissante de la vie individuelle au détriment des relations collectives), on le verra renoncer à cette aventure politique qu'il troque contre la recherche d'une instance paternelle à usage privé. Le repli sur soi sera donc contemporain de la constitution d'une famille. À côté de l'enfant trouvé entreront en scène le bâtard (Haddock), le père (Tournesol) et enfin la mère (Castafiore). Dominée par le personnage carnavalesque de Séraphin Lampion, une dernière période de l'œuvre se résignera à signaler la faillite de plus en plus prononcée des engagements juvéniles, tout en détériorant subrepticement les liens à l'intérieur du cercle familial. L'un des mérites d'Apostolidès est aussi d'avoir battu en brèche ces deux lieux communs de la critique hergéenne : le non-vieillessement du héros ; sa position centrale dans l'univers fictionnel. L'auteur porte un coup mortel au mythe du garçon éternellement jeune qui, habillé de ses inusables culottes de golf, serait le seul personnage à n'être pas altéré par les bouleversements du siècle lisibles tout au long de l'œuvre. Apostolidès montre qu'il n'en est rien, même si, d'une certaine façon, Tintin ne deviendra jamais adulte. De plus, il indique fort bien comment le centre de gravité de la série se déplace peu à peu de Tintin à la famille où il tend à s'effacer. Comme l'auteur le précisera plus tard, le succès « universel » de Tintin semble dû au fait qu'il est à la fois *enfant*, c'est-à-dire « non-adulte », voire « anti-adulte », et très ancré dans le *monde moderne*, c'est-à-dire le monde occidental de la vitesse, de la technologie, de l'action, de la justice, du progrès, de l'humanisme, bref des valeurs « adultes » du monde occidental. Apostolidès évoque à ce sujet le mythe du « surenfant » :

[...] Hergé est à la fois rebelle et conformiste. De plus, il donne vie à son personnage grâce à un médium nouveau, la bande dessinée, dont il invente les codes et le langage de base. Si Tintin se rit du monde adulte, par ailleurs il s'engage sous sa bannière pour en faire triompher les valeurs. Pour toutes ces raisons, le jeune reporter devient rapidement un mythe. Comme il unifie dans sa personne deux aspects opposés de l'existence, l'enfance et l'âge adulte, c'est un mythe réconciliatoire. À ce mythe, je donne un nom, le surenfant. Sa fonction implicite est de ressouder entre deux générations une confiance brisée en 1918¹³.

Plus important encore fut l'enseignement des *Bijoux ravis*, dont l'essentiel se retrouve dans les principes de lecture présentés ci-dessus : activation des vertus productrices du signifiant, souci inlassable de la lisibilité hergéenne, dont Peeters dégage à merveille la structure étagée, l'œuvre permettant au lecteur de passer insensiblement, en spirale, du simple au complexe sans que jamais une solution de continuité ne disjoigne les divers niveaux de lecture. Autant dire que pour Peeters *lisible* n'est pas synonyme de facilité, mais

désigne l'effort pour découvrir la complexité d'un travail de création dont d'autres artistes réservent jalousement la révélation à quelques *happy few* triés sur le volet. Ainsi le lisible, si déprécié par certaines des avant-gardes, se révèle-t-il à même d'assurer une véritable relance de la création, aujourd'hui plus nécessaire que jamais.

1 Pour un Alain Rey, qui fonde sa définition sur la coïncidence explicite d'un écrit et d'une image (cf. *Les Spectres de la bande*, Paris, Minuit, 1978), combien d'autres qui, tel l'auteur de ces lignes, ont parfois cherché à évacuer le langage pour rêver d'une œuvre enfin purgée de ce qui porterait atteinte à son « être ».

2 Voir les deux articles de Thierry Groensteen : « Histoire de la bande dessinée muette I-II », in *9^e Art*, n° 2 (p. 60-75) et 3 (p. 92-105), CNBDI, 1997 et 1998.

3 *La Cage*, Paris-Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 1985. Une réimpression en format « roman graphique » est sortie en 2006. Sur cet album mythique, on lira avec profit l'essai de Thierry Groensteen, *La Construction de La Cage*, Paris-Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2002.

4 Cette œuvre est très bien décrite et discutée par Noël Burch dans son livre *Une praxis du cinéma*, Gallimard, Folio essais, 1986, p. 122-134.

5 Voir l'entretien avec Hergé reproduit au seuil du livre de Benoît Peeters, *Le Monde d'Hergé*, Paris-Tournai, Casterman, 1983. Outre qu'ils ont souvent négligé les exigences du scénario, les soi-disant « héritiers de la ligne claire » ont en général mal interprété les enjeux du travail hergéen. Alors que, chez Hergé, la ligne claire est l'aboutissement d'un immense effort pour domestiquer un graphisme à l'origine très mouvementé et incertain, ses imitateurs se sont servis de cet outil pour fixer encore davantage une image déjà immobile.

6 Pour plus de détails sur cette acception particulière de la notion de texte, voir les « Éléments de textique » de Jean Ricardou, publiés dans la revue *Conséquences*, du n° 10 (1987) au n° 15-16 (1991).

7 *Buena Vista Park*, P.O. L., 1980, p. 60.

8 Michel Serres, « Les bijoux distraits ou la cantatrice sauve », in *Hermès 2. L'interférence*, Minuit, 1972 ; Jean-Michel Adam, « Les Bijoux de la Castafiore », in *Linguistique et discours littéraire*, Larousse, 1976 ; Pierre Fresnault-Deruelle, « La mythologie blanche », in *La Chambre à bulles*, UGE, 10/18, 1978. À cette série d'articles, il convient d'ajouter au moins les ouvrages suivants : Pierre Fresnault-Deruelle, *Hergé ou le Secret de l'image : essai sur l'univers graphique de Tintin*, Bruxelles, Moulinsart, 1999, et, du même auteur, *Hergé ou la Profondeur des images plates*, Bruxelles, Moulinsart, 2002, et Pierre Sterckx, *Tintin et les Médias*, Modave, Le Hêtre pourpre, 1977.

9 *Les Métamorphoses de Tintin*, Paris, Seghers, 1984.

10 Cf. entre autres *Tintin et le Mythe du surenfant*, Bruxelles, Moulinsart, 2003.

11 *Les Bijoux ravis*, Bruxelles, Magic Strip, 1984.

12 *Les Métamorphoses de Tintin*, op. cit., p. 291.

13 *Tintin et le Mythe du surenfant*, op. cit., p. 7.

Tintin et les langues étrangères

1. Le français et les langues imaginaires

Dans quelle langue écrit Hergé ? La question serait insolente si le français, dans ces aventures cosmopolites, ne se trouvait aussi souvent cerné par les discours d'autrui : langues réelles comme le chinois ou l'italien, l'anglais ou l'arabe, langues imaginaires aussi, tels le syldave ou l'arumbaya, tous deux dérivés du marollien, le patois franco-flamand parlé naguère à Bruxelles.

Quelle est la place de ces parlers dans la stratégie hergéenne ? S'agit-il d'un redoublement, sur le plan linguistique, du souci documentaire affiché de plus en plus spectaculairement au niveau du dessin ? Est-ce que la présence de ces langues conforte et accentue le réalisme du trait ? Rien n'est moins sûr. Que l'étranger continue à parler sa langue, voilà qui semble « normal » : l'étrangeté ne serait pas trop dépayssante pour le lecteur de bandes dessinées, elle cautionne même la véracité recherchée sur le plan iconique. Mais par l'usage qu'il fait de cette technique de présentation, Hergé en déconstruit, plus ou moins subrepticement, les effets véristes en soi incontestables.

C'est que dans les *Aventures de Tintin* la parole étrangère a beau avoir une présence massive, elle n'en est pas moins domestiquée, soit que le français la relaie, soit que, plus brutalement, il s'impose à elle.

Dans le premier cas (qui ne concerne en fait que les premiers albums), le français supplante rapidement les langues des pays parfois lointains où se déroule l'action, et cela en dépit de toute ambition réaliste. Exemple limite, le traitement des inscriptions fictionnelles de *L'Oreille cassée*, toutes rédigées en français, de l'avis de mobilisation et des pancartes brandies dans les manifestations à l'entête des lettres officielles et à la légende des statues. Cet effacement naïf de la parole d'autrui va pourtant vite cesser, *Le Lotus bleu* marquant, ici encore, une rupture décisive, sans que soient résolues pour autant les questions du vraisemblable. Car le recours conséquent à la langue étrangère ne tarderait pas à entraver la communication, non seulement avec le lecteur, mais aussi entre les héros et leurs interlocuteurs étrangers. S'il n'est pas exclu en effet que Tintin ait quelques connaissances d'anglais ou d'espagnol, comment pourrait-il comprendre les habitants du Khemed ou les Bordures, et se faire comprendre d'eux ?

Dans quelques cas, le passage par le bilinguisme offrira une issue : la traduction d'un écrit étranger peut être donnée en regard (ainsi l'avis de recherche de Tintin, aussi bien dans *Le Lotus bleu*, p. 27, que dans *Coke en stock*, p. 23), mais il arrive aussi que la compréhension d'un nom ou d'un mot

inconnus soit retardée pour s'égrener tout au long de l'album (comme dans *Les Bijoux de la Castafiore* où les équivalents français de quelques mots clés italiens se disséminent dans le livre). Ce dédoublement est bien trop invraisemblable, cependant, pour qu'il serve dans toute circonstance. La solution qu'avance alors Hergé est très simple en même temps qu'elle laisse perplexe, tant est énorme le coup de force qu'elle constitue. Il décide en effet que presque tout le monde parlera français, retrouvant ainsi au niveau de la *parole* des personnages un manque de réalisme dont il s'était très vite débarrassé au niveau des *écrits* inclus dans la fiction. Dès *Le Lotus bleu*, l'on a donc affaire à des albums « mixtes » : le décor sera exotique, le discours de ses habitants, français.

Or c'est de ce mélange que va naître, pour le lecteur, une très forte contestation du désir réaliste de la fiction. Autrement dit, le parti pris de la communication (Hergé veut que ses héros et que ses lecteurs puissent entrer de plain-pied dans les mondes les plus différents) aboutit à la plus pure des invraisemblances (s'il reste acceptable que des Maghrébins ou des Sud-Américains connaissent le français, n'est-ce pas présumer de l'universalité du français en le supposant connu dans le monde entier ?). Il apparaît ainsi que le réalisme d'Hergé est un réalisme d'*effets*, non de *moyens*. Ces derniers peuvent être forcés, pour qu'ait lieu la transparence de la lecture qui innocente l'artefact en le déclarant « vrai ». L'effet réaliste sera obtenu du moment que le déchiffrement sans peine du résultat vient cacher l'artifice des moyens mis en œuvre. Il en va ainsi, au tout début de *L'Oreille cassée*, de la taille des cartouches expliquant sur un socle ou dans une vitrine la nature et la provenance des objets qu'ils étiquettent : si par rapport à la pièce qu'elles identifient, ces inscriptions sont tout à fait gigantesques, cet agrandissement est rendu nécessaire par la considération du point de vue du lecteur, pour qui elles doivent être lisibles sans problème.

Bien entendu, dans cette conversion au français du Babel universel, Hergé prend plus d'une précaution.

Le français restera en effet « impur », de façon à ce que perce l'exotisme du sujet dont l'altérité se marque doublement : à hauteur de la prononciation et par l'appel fréquent à certains énoncés ou syntagmes types du code étranger, comme les interjections ou les formules de salut, formes presque rituelles appelées uniquement au nom de la couleur locale. C'est le système qu'un Edgar P. Jacobs portera à son comble dans *Blake et Mortimer*, avec ses célèbres « Damned ! », « Gentlemen » ou « God save the Queen ».

Par ailleurs, Hergé laisse subsister quelques îlots de résistance suffisamment circonscrits pour ne pas nuire à l'homogénéité de l'ensemble. Certaines régions s'avèrent ainsi rebelles au français. Trop attachés à leur indépendance, les Syldaviens n'hésitent pas à maintenir leur langue nationale, même si les élites du pays parlent français. Trop coupés de toute civilisation, les Arumbayas restent murés dans leur langue indigène, si bien que les services d'un interprète (Ridgewell) s'avèrent indispensables, sauf lorsque les

sauvages parlent entre eux. Alors c'est, de nouveau, le français qui s'impose. Relue dans cette perspective, la page 52 de *L'Oreille cassée*, par exemple, est bien le comble de l'irréel, avec ses brusques et, surtout, invraisemblables mutations de langue occasionnées par l'absence ou la présence de Tintin.

On le voit, l'inclusion de ces langues étrangères ne peut s'expliquer par la seule volonté d'accroître l'ancrage réaliste de la série. Car d'un côté, elle est trop parcimonieuse pour vraiment jouer ce rôle : la part du français reste trop grande pour ne pas devenir irréaliste. Et de l'autre, ses formes concrètes ne sont pas non plus exemptes de curieuses apories. D'autres raisons doivent donc avoir joué.

Cela apparaît dans le fait que le français, contrairement à ce qui a d'abord été suggéré, n'a pas toujours le dernier mot. C'est le cas des jurons, surtout. Quand la colère devient trop forte, la décence exige que les insultes soient censurées et laissent place à l'image : ou bien des *idéogrammes*, lorsqu'il s'agit d'un locuteur francophone (le capitaine exprime ainsi sa rage à l'aide de l'emblème des pirates, entre autres : crâne sur tibias croisés) ; ou bien, ailleurs, des *écritures non latines* (tels l'arabe ou le chinois), non pas dénuées de signification, mais opaques aux yeux des jeunes lecteurs. Le pourquoi de la langue étrangère est ici graphique et ne peut être saisi qu'à l'intérieur d'un système : le changement de code (l'abandon de la langue au profit du dessin) constitue moins une mise en sourdine qu'une exaspération, le degré suprême, mais jamais vulgaire, de la violence.

Étrangères, les langues, ainsi, ne le seraient plus au sein des albums, où elles acquièrent une lisibilité au second degré.

Le cas des langues imaginaires est là cependant, qui rappelle que le vecteur proprement sémantique du discours étranger ne peut pas facilement être mis entre parenthèses. Pour le public initial, en effet, les jeunes lecteurs belges du *Vingtième Siècle*, ces bribes de bordure ou d'arumbaya n'étaient pas incompréhensibles : il suffisait d'un peu de marollien ou de flamand pour saisir au moins une partie de la signification¹. Autrement dit : l'universalisation des lecteurs de Tintin a doté ces langues imaginaires d'un taux de fictionnalité qu'elles ne possédaient guère à l'origine. Si farfelu qu'il semble, le discours étranger ne peut jamais se laisser réduire à un simple effet de couleur locale.

2. Intraduisible Tintin²

La présence des langues imaginaires, d'une part, et leur rapport direct avec la langue devenue en partie imaginaire qu'est le marollien, le patois bruxellois encore très vivant dans la jeunesse d'Hergé, obligent à s'interroger davantage sur la signification de ces paillettes d'exotisme dont toute l'œuvre d'Hergé est parsemée.

Dans leur étude linguistique très fouillée du marollien dans les *Aventures de Tintin*³, Daniel Justens et Alain Préaux arrivent à des conclusions

méthodologiques analogues. Après avoir démontré de façon presque exhaustive que n'importe quelle expression « bruxelloise » se prête avec succès à un effort de décryptage, les auteurs insistent sur la nécessité d'aller plus loin que la seule traduction des corps étrangers linguistiques afin de saisir la logique derrière l'emploi de ces expressions, et plus encore des variations de cet emploi. Car si au début des *Aventures de Tintin* (et du travail d'Hergé en général, puisque les gags de *Quick et Flupke* sont également concernés, même si toute stratégie de cryptage y fait défaut), l'utilisation du marollien semble émaner comme naturellement du contexte belge où s'enracinent les premiers albums, la « dénationalisation » progressive des albums touche diversement le nombre et le statut des mots ou des énoncés « bruxellois ».

Du point de vue quantitatif, on observe non sans surprise que la présence du « bruxellois » ne tend pas à diminuer, au contraire. Paradoxalement, mais on verra tout de suite que le paradoxe n'est qu'apparent, les éléments à racine marollienne augmentent au moment même où Hergé procède à un gommage lent mais assez systématique des marques de belgitude de son œuvre, d'une part, et à la réactualisation et à la modernisation des albums, d'autre part. Travaillant de plus en plus pour le marché hexagonal, puis « universel », le dessinateur et scénariste remplace logiquement les signes « démodés » ou « provinciaux » risquant de gêner le lecteur étranger par des signes plus transparents, moins connotés. D'autres dessinateurs belges vont du reste adopter la même stratégie, témoin par exemple la décision d'un Franquin de remplacer dans la série des Gaston Lagaffe les agents de police belges par des flics à la française (reste à savoir si le changement d'uniforme entraîne aussi un changement du personnage, mais ceci est un autre problème).

Cependant, l'emploi du marollien ne semble pas affecté par cette politique de dénationalisation et de modernisation combinées. La réponse que Justens et Préaux donnent à cette bizarrerie est, je crois, très juste. Selon eux, le recours au marollien aurait servi d'exutoire ou, plus exactement encore, d'outil de dissimulation : la « traduction » de certains éléments devenus indésirables en patois bruxellois aurait permis de les dérober à moindres frais à l'attention du public. Surtout dans le cas de l'autocensure de certaines prises de position politiques, implicites ou explicites, l'exploitation d'une langue jugée, à juste titre d'ailleurs, incompréhensible par l'immense majorité des lecteurs, s'avérera d'une efficacité sans pareille. La belle analyse de Justens et Préaux s'avance même plus loin que cette première interprétation, en suggérant que les fragments en « bruxellois » révèlent non seulement la trace d'un infratexte sinon embarrassant, du moins ressenti comme peu conforme au nouvel esprit des *Aventures de Tintin*, mais qu'ils sont aussi un des lieux où émerge une sorte d'inconscient de l'œuvre, la plupart des expressions marolliennes se rapportant à certains thèmes clés des albums, comme par exemple l'alcool et la folie.

L'analyse, toutefois, peut excéder aussi les seules frontières de l'œuvre au sens strict du terme, pour essayer de rattacher la présence du « bruxellois » au

contexte culturel et politique de l'œuvre, née certes en milieu francophone, mais née aussi dans un pays bilingue où les rapports politiques se teignent souvent, mais évidemment pas toujours, de questions linguistiques. En effet, les transformations des *Aventures de Tintin* ne doivent pas seulement être lues à la lumière du désir, parfaitement légitime et compréhensible, d'universalisme, mais aussi dans la perspective beaucoup plus locale de l'État belge confronté aux revendications d'une partie de sa population (en l'occurrence les néerlandophones, longtemps exclus des affaires de l'État).

Que signifie dans un tel contexte l'insertion dans une œuvre francophone de morceaux venus d'ailleurs, mais d'un ailleurs parfaitement reconnaissable, en tout cas pour le public belge : le marollien, même si on ne le comprend que très vaguement, sera toujours classé comme « une sorte de flamand ». Que signifie en d'autres termes le bilinguisme, traduisible ou intraduisible, d'Hergé ?

Voici un point de départ possible : Hergé est un auteur bilingue, mais le bilinguisme qu'il pratique est fort *oblique*, à la fois refoulé et devenu incompréhensible au locuteur contemporain. Bien entendu, par bilinguisme je n'entends nullement le recours aux langues étrangères qui émaillent çà et là le discours solidement et « purement » français de *Tintin* (le français de *Tintin* est du reste très « pur », comme l'expliquent aussi bien la chasse typiquement belge aux « belgicisms⁴ » que le souci de légitimation culturelle d'un genre non encore canonisé), mais bel et bien l'emprunt de nombreux éléments venus du dialecte flamand qui était encore parlé à Bruxelles au moment de la jeunesse d'Hergé et dont les expressions se mélangeaient sans heurt avec le français (celui de Belgique et de Bruxelles, s'entend) dans le parler populaire. Ce mélange populaire, ce mixte de deux dialectes dont aucun n'était langue officielle, fera chez Hergé l'objet d'une surveillance on ne peut plus étroite. De même que, visuellement parlant, son style n'accède à la fameuse « ligne claire » qu'en domestiquant ce qu'il y avait de gaiement anarchique et de désordonné dans ses premières tentatives, de même la langue que vont parler les héros va devenir de plus en plus châtiée⁵ et la répartition des registres et des types se fera de manière toujours plus stricte. Cette différenciation suit fidèlement la politique linguistique du pays, qui s'appuie d'un côté sur l'éradication des dialectes, avec le succès que l'on sait dans la partie francophone du pays, et de l'autre sur la séparation de plus en plus nette des deux communautés, celle flamande et celle francophone, même là où elles vivaient en symbiose, comme à Bruxelles.

Ceci laisse comprendre aisément pourquoi la présence du dialecte bruxello-flamand a très vite échappé aux lecteurs francophones de *Tintin*, alors que les lecteurs flamands (du reste moins nombreux, la série n'ayant jamais été vraiment populaire en Flandre, où elle a toujours passé pour une bande dessinée d'intellectuels) y étaient forcément plus sensibles, à cause du fait que la distance entre les emprunts déguisés au marollien et la langue environnante était dans les traductions en néerlandais beaucoup moins grande que dans

l'original français. Ce qu'il convient d'interroger dès lors, c'est moins l'appel discret à un public originellement bilingue, lequel s'est fondu en cours de route si on peut dire, les Belges devenant de moins en moins bilingues, que les raisons qui ont amené Hergé à maintenir un bilinguisme dont il a dû comprendre très vite qu'il ne servait plus vraiment à grand-chose. En effet, dans un média aussi sensible aux réactions du public que la bande dessinée – parangon contemporain de la littérature populaire et de la tradition du feuilleton –, si Hergé a continué à inclure dans *Tintin* des fragments de marollien, c'est parce qu'il en escomptait un certain effet, si ce n'est un effet certain. Pourquoi persister et signer quand il se manifeste une telle rupture entre l'auteur et son public ? Cette rupture était dangereuse, notamment en termes de chiffres de vente (et l'on sait que comme tous les dessinateurs de sa génération, Hergé se sentait autant homme d'affaires qu'artiste). On peut donc supposer que l'auteur de *Tintin* devait avoir – ou pensait avoir – d'excellents motifs pour continuer à faire parler certains personnages en marollien.

Car c'est bien de cela qu'il s'agit. Il y a des personnages qui parlent ce dialecte flamand, et d'autres qui parlent français, et pour rien au monde on ne pourrait confondre les uns et les autres. Ceux qui parlent marollien sont en effet l'étranger et le méchant par excellence. Non que tous les étrangers ou que tous les méchants parlent flamand chez Hergé : dans *Tintin*, on suit la règle bien connue des divertissements populaires qui veut qu'en principe, sauf effet immédiatement comique, tout le monde parle la même langue (les uns – « nous » – un peu mieux que les autres – « eux » –, même s'il est vrai qu'Hergé n'a pas *systématiquement* utilisé le petit-nègre). Par contre, l'étranger absolu, la tribu indienne des Arumbayas de *L'Oreille cassée* qui reste à l'état de non-civilisation absolue, et le méchant absolu, le peuple du tyran bordurien en qui il n'est guère difficile de reconnaître Joseph Staline, ont le triste privilège d'être associés à l'emploi du marollien, quel que soit le mal qu'ils se donnent parfois pour travestir cette nature linguistiquement dépravée.

Soyons toutefois prudents. En faisant une lecture trop littérale et extérieure de ce qui vient de se dire, on pourrait être tenté de penser que Hergé se moque des Flamands, pour ne pas dire pire (et on sait que les rapports entre les deux communautés linguistiques ont traversé des moments difficiles, surtout peut-être pendant les années où l'œuvre d'Hergé s'est imposée). S'il y a de l'humour dans cette combinaison de l'étranger et de l'autre langue du pays, cet humour n'est guère méchant. Et que je sache, le rapprochement du tyran bordure et de la langue flamande n'a jamais été ressenti comme une marque d'agressivité à l'égard d'une communauté longtemps dominée par l'élite francophone, mais de moins en moins prête à supporter le statut de citoyens de second rang. C'est même plutôt le contraire qui serait vrai : ce qu'a remarqué – et apprécié ! – le lecteur flamand, c'est avant tout, et peut-être même exclusivement, l'insistance sur le dialecte marollien, qu'on était fier et amusé de retrouver à l'intérieur d'une bande dessinée à vocation universelle et

dont le retour régulier était vécu comme un *clin d'œil*, voire comme un *hommage*. Fort probablement, la présence marquée d'un de leurs dialectes dans une série mondialement célèbre a dû amuser et encourager les Flamands à un moment de leur histoire où ils ont été privés de leurs dialectes, d'abord décrétés irrecevables, puis remplacés par une langue standard fortement influencée par le modèle des Pays-Bas, que la majorité des locuteurs continuent à trouver un rien artificiel.

3. Les dessous du français

Les apparences ont beau dire le contraire, on se tromperait donc lourdement en interprétant les vestiges du marollien comme un geste anti-flamand. Autre chose était en jeu pour Hergé, et cet autre chose apprendra plus clairement pourquoi *Tintin* peut être dit intraduisible. Je voudrais souligner ici deux mécanismes mis en branle par l'inclusion de fragments en langue étrangère (flamands ou autres, peu importe), qui vont finir par toucher à la totalité du travail hergéen.

Le premier concerne le fait que le bilinguisme et, partant, le désir de traduction s'avèrent *contagieux*. Si le lecteur actuel ne comprend plus, par exemple, « Rapp !... Noh dzem bûthsz » (*Coke en stock*, p. 30), est-il si sûr de saisir, pour peu que manque le dictionnaire, le sens exact des mots rares qui émaillent les théories de jurons du capitaine ? Autrement dit : la frontière entre le « compris » et le « non compris » ne passe pas toujours entre le français et les langues étrangères (imaginaires ou non), elle est aussi *interne* au français, et la fonction des langues inconnues est justement de révéler au sein de la langue qu'on croyait connaître l'activité d'une zone d'ombre. En incorporant des éclats brillant par obscurité, c'est sa propre transparence que le français incrimine. En obligeant le lecteur à déclarer forfait au beau milieu du discours qu'il survolait sans nul obstacle, la citation de la langue inconnue pourrait et devrait aussi le pousser à jeter le soupçon sur le contexte, et à faire de celui-ci un ensemble *toujours à comprendre et toujours à lire*.

C'est dire que le français demande, lui aussi, à être traduit ou, plus adéquatement peut-être, à être *transformé*, à se doubler d'un *autre* qu'il porte en lui. En effet, pour peu que le lecteur se rende compte qu'un certain nombre d'éléments apparemment non problématiques, comme par exemple le nom d'un personnage ou le nom d'une ville à l'étranger, se prêtent au jeu de la traduction – révélant ainsi une surcharge de sens d'abord insoupçonnée –, c'est l'ensemble du texte de la bande dessinée qui s'ouvre potentiellement à ce genre de réinterprétation. Que Bianca Castafiore, d'abord, doive se lire aussi comme « Blanche Chaste-Fleur » ; que l'onomastique pseudo-arabe, ensuite, puisse se lire à la lumière du marollien (le cheik rebelle « Bab-El-Ehr » se comprendra alors comme « Bavard », du marollien « babbeleir », le nom de son pays « Khemed » devenant « Je l'ai », du marollien « 'k hem het' », équivalent populaire de « Euréka », désignation autoreprésentative

parfaite d'un terme dont on cherche justement... le sens !) ; que la langue bordure, enfin, livre peu à peu ses secrets (ne fût-ce qu'à l'aide du contexte, qui permet généralement de ne pas trop s'y tromper), entre autres, tous ces exercices de traduction insinuent dans l'esprit du lecteur qu'il pourrait bien y avoir aussi anguille sous roche dans les termes a priori moins suspects du français lui-même.

Du moment qu'un tel déclic s'opère, plus rien n'est capable d'arrêter la recherche du lecteur, qui se met à lire « loup » dans le nom de Milou, scrute les sous-entendus des injures du capitaine (trop bizarrement « polies » et trop curieusement « littéraires » pour ne pas mettre la puce à l'oreille), sonde le pourquoi du découpage syllabique des mots (dans l'espace réduit des ballons, l'insertion des lettres et des vocables obéit parfois à une logique plus visuelle que traditionnellement linéaire) et enfin multiplie les rapports entre, d'une part, cette duplicité au niveau du texte, c'est-à-dire au niveau des éléments linguistiques inscrits ou dessinés dans *Tintin*, et, d'autre part, la thématique plus générale de l'enquête où, dans la tradition boy-scout dont *Tintin* est issu, les codes secrets et les langages codés sont tout à fait monnaie courante. Bref, le caractère contagieux des langues étrangères injecte dans *Tintin* une sorte de *bilinguisme interne ou intérieur*, qui transforme la langue des albums en une langue virtuellement double, en la traduction d'une langue sous-jacente que la lecture se doit de mettre à jour. À ce niveau, *Tintin* est intraduisible pour une première fois, puisque le texte des albums apparaît moins comme *un texte susceptible d'être traduit* en d'autres langues que comme *un texte lui-même déjà traduit* d'un original problématique (car dépendant des capacités herméneutiques d'un lecteur idéal devenu presque introuvable). Pour « traduire » une telle structure feuilletée, il ne peut suffire de « traduire », il faut carrément tout récrire (une réécriture en créole ou en joul, par exemple, pourrait sans doute en donner une idée).

À cela s'ajoute un second mécanisme, qui va renchérir encore sur le principe de l'intraduisibilité signalée plus haut. Il concerne la *pénétration du texte dans l'image* et vice versa. Cette opération est le prolongement logique de la fascination des langues étrangères, dont on a vu qu'elle se mue peu à peu en une fascination de la propre langue (le français) comme langue virtuellement étrangère. En effet, dans le deuxième mécanisme ce n'est pas uniquement le texte qui se dédouble, mais aussi le rapport entre texte et image. Loin d'être pensé seulement en termes de *complémentarité* ou de *détermination* (en termes barthésiens on parlerait ici de « relais » dans le premier cas et d'« ancrage » dans le second), ce rapport devient dans *Tintin* plus ambigu et plus ambivalent, l'image reprenant une partie des dimensions du langage et inversement. Telle interpénétration réciproque suscite de nouvelles formes de bilinguisme, chaque « code » ou chaque « média » (le verbal et l'iconique) devenant en quelque sorte des structures mixtes qui résistent violemment à toute opération de traduction au sens classique du terme. Dans une telle perspective, il apparaît d'emblée qu'une « bonne »

traduction devrait non seulement s'attaquer à la transposition du texte, mais également à celle de l'image, ce que bien des théories traditionnelles de la traduction ont du mal à penser.

À l'admettre, cette hypothèse de lecture a pour effet immédiat de tirer de leur banalité certains traits récurrents des *Aventures de Tintin*, tel le goût des codes.

Anecdotiquement, la profusion de messages chiffrés pourrait se rattacher aux origines boy-scout de la série. L'apprentissage des traces, les messages secrets, le glissement de l'individu à l'animal totémique qui le représente, le morse, les signaux lumineux, le surnom, sont autant de procédures bien connues des adeptes de Baden Powell et dont Hergé multiplie les exemples. Il suffit pourtant d'un peu scruter l'œuvre pour que cette explication avère son insuffisance, car l'emploi du code est bien trop systématique et bien trop complexe pour ne renvoyer qu'aux souvenirs d'enfance de l'auteur. Très vite, le code devient le signe d'une filiation et d'une revendication littéraires : il rappelle Verne, par exemple, et avec lui toute la littérature d'aventures teintée de didactisme, devenant ainsi comme un sésame qui donne accès à la « grande » littérature.

Mais il y a plus que cette question intertextuelle. Le code est, du moins pour le lecteur, une manière d'oxymoron étalé dans le temps : il combine une *énigme* et, plus tardive, une *clé* (laquelle peut continuer à faire défaut). Or, si Hergé prend garde à ne pas nous priver des clés majeures, il reste que très souvent la solution tarde à être donnée – c'est tout le problème du très policier *Secret de La Licorne* – et que le sens soit *suspendu*. Il n'en faut pas plus pour voir aussitôt la forme soumise à un examen, une trituration, voire une modification qui créent une situation assez analogue au travail de lecture qui va suivre.

À cette différence près (elle est capitale) que l'on cherchera moins à lever des énigmes (c'est-à-dire à trouver *la* réponse) qu'à se saisir des possibles offerts par les mots pour tresser des relations que cachent la clarté du récit, la familiarité des situations, la simplicité des mots ou la consistance des personnages.

Voilà donc l'esprit – davantage que la méthode – dans lequel on interrogera l'écriture hergéenne : comme un objet à lire à la lettre, et partant comme un objet susceptible d'être métamorphosé par la lecture. Mais aux antipodes de la libre association qui tend à multiplier le virtuel au détriment de ce qui se trouve écrit ou dessiné sur la page, cette lecture se veut la recherche de l'excès que les traces réelles permettent de produire. Que cette production puisse avoir lieu, que le travail d'Hergé soit le lieu d'une *outrance* proprement textuelle, ainsi s'énonce le défi sur lequel cet ouvrage a pu faire fond.

1 L'ouvrage de Philippe Soumois, *Dossier Tintin* (Bruxelles, Jacques Antoine, 1987), contient d'ailleurs la traduction intégrale (et presque toujours correcte) de ces mots ou dialogues si opaques à l'oreille française. Une approche scientifique de la traduction des langues étrangères est donnée par

Daniel Justens et Alain Préaux dans *Tintin, Ketje de Bruxelles*, Paris, Casterman, 2004.

² Quelques pages de cette section ont paru, en anglais et dans une version plus longue, dans la revue *Sites*, vol. 5-1, 2001.

³ Daniel Justens et Alain Préaux, *Tintin, Ketje de Bruxelles*, *op. cit.*.

⁴ Cf. Yves Chaland, *Le Jeune Albert*, Genève, Les Humanoïdes Associés, 1993.

⁵ Et, tout à la fin, parfaitement aseptique, de nouveau à l'instar de son graphisme qui dégénère très vite en académisme à partir des années 1960.

De Hadoque à Haddock

1. Un style par personnage

Dans l'une des préfaces aux *Liaisons dangereuses*, Choderlos de Laclos se félicite, par rédacteur interposé, d'avoir réussi là où tant de romanciers échouent si péniblement : les personnages de ce livre, dit-il, ne parlent pas comme le ferait leur auteur, mais ils ont tous leur langage individuel : « Variété des styles, continue-t-il, [voilà le] mérite qu'un auteur atteint difficilement¹. »

Doter un être de fiction d'un langage nouveau qui l'identifie immédiatement, tel est sans doute l'un des rêves les plus constants de la littérature romanesque traditionnelle (celle, donc, où la notion de *personnage* occupe une place capitale). Or très souvent la réussite en la matière se paie du prix fort de la caricature, car plus le trait est gros, moins il est difficile de créer un discours reconnaissable entre mille. Et depuis que les Lettres se sont ouvertes aux parlers non littéraires, depuis donc que les personnages ne parlent plus « comme des livres » (ce qui ne les empêche pas, Zazie le prouve bien, d'être sentencieux plus souvent qu'à leur tour), cette exigence d'originalité s'est confondue avec l'effort pour modeler par écrit une parole proche de l'oral. Tendance d'abord circonscrite à quelques cas excentriques et que la voix narrative se contentait de citer, force guillemets à l'appui, comme le rappelle un passage du *Degré zéro de l'écriture* :

Vers 1830, au moment où la bourgeoisie, bonne enfant, se divertit de tout ce qui se trouve en limite de sa propre surface [...], on commença d'insérer dans le langage littéraire proprement dit quelques pièces rapportées, empruntées aux langages inférieurs, pourvu qu'ils fussent bien excentriques (sans quoi ils auraient été menaçants). Ces jargons pittoresques décoraient la Littérature sans menacer sa structure.

Tendance propagée ensuite au discours du narrateur, qui s'individualise par son oralisation même, c'est-à-dire par le rejet des conventions qui alignent la voix sur un modèle écrit. Comme le note encore Roland Barthes :

[...] Toute une partie de la Littérature moderne est traversée par les lambeaux plus ou moins précis de ce rêve : un langage littéraire qui aurait rejoint la naturalité des langages sociaux. [...] Queneau a voulu précisément montrer que la contamination parlée du discours écrit était possible dans toutes ses parties et, chez lui, la socialisation du langage

littéraire saisit à la fois toutes les couches de l'écriture : la graphie, le lexique et, ce qui est plus important quoique moins spectaculaire, le débit².

Dans les *Aventures de Tintin*, le traitement des voix des personnages montre à quel point l'art d'Hergé reste ancré dans les idéaux du XIX^e siècle, non pour s'y laisser submerger, mais pour y trouver un socle solide. Le style des narrations est très « littéraire », un rien empesé, mais sans lourdeur ni grandiloquence. Le langage du protagoniste de la série, Tintin, est d'une neutralité proche de l'inexistence, pendant que face à lui se dressent des comparses au discours toujours très idiosyncratique, à la fois très chargé (chacun des héros a un tic bien à lui : les insultes du capitaine, les répétitions à lapsus des Dupondt, les répliques décalées du professeur, la rengaine de Bianca) et fausseté oral (du petit-nègre des sauvages à l'accent étranger d'un Alcazar). Globalement, ce style reste tributaire de l'écrit, et même de l'écrit littéraire. Rien de plus concluant à cet égard que l'impossible passage à l'acte : comme le remarque Benoît Peeters, les dialogues d'Hergé ont beau avoir l'air de vrais dialogues, ils n'en demeurent pas moins « imprononçables ». Et pour peu qu'on les dévide, on s'aperçoit sans peine qu'y font défaut tous les procédés plus ou moins stéréotypés qui connotent aujourd'hui l'oralité du discours : interruptions et inachèvements phrastiques, erreurs de syntaxe, répétitions maladroitement, vulgarités lexicales, défaillance des articulations logiques.

Or, chez Hergé, ce ne sont pas seulement les retrouvailles avec une phase antérieure, sinon périmée, de la narration qui s'avèrent à l'œuvre. On verra dans ce qui suit qu'en dépit d'un archaïsme apparent, le discours des personnages n'obéit pas moins à un souci d'écriture très moderne. Non seulement parce que la parole n'est pas décorative : loin de n'illustrer que l'intention et l'être des personnages, elle est au contraire la force qui les constitue. Mais aussi et surtout parce qu'elle n'est jamais close sur elle-même, prisonnière de l'instant où elle s'énonce : cette parole peut être un carrefour textuel, un point de rassemblement où se rehausse le degré d'organisation interne de l'ensemble de l'œuvre.

2. « Anthropopithèque » ou la justesse des insultes

Le discours qui servira ici d'exemple est celui du capitaine Haddock, sans doute la création verbale la plus importante de l'œuvre d'Hergé. Or, en dépit des innombrables recensements auxquels ils ont pu donner lieu, les fameux chapelets d'insultes avec lesquels le personnage a fini par se confondre³ restent bien mal connus.

Rappelons d'abord le commentaire d'Hergé lui-même. Dans ses *Entretiens* avec Numa Sadoul, il s'explique ainsi sur les « mots » du capitaine Haddock :

Là, c'est surtout la sonorité qui me guide. Il y a des termes qui ne sont pas des injures mais qui, lancés avec une certaine véhémence, ont l'air d'épouvantables insultes. Plus c'est savant, plus c'est sans réplique : « Oryctérope » !... Mettez-y le ton qui convient et votre adversaire ne s'en relève pas⁴.

La recette est simple : un mot fera mouche s'il allie la force sonore et le saugrenu. Or, si cette double propriété suffit à rendre compte des sursauts des personnages, elle n'explique pas tout à fait ce qui se passe au niveau de la lecture de l'insulte. La perception du lecteur comprend les réactions du personnage, mais ne peut en aucune façon être confondue avec elles.

Mais relisons, afin de mieux mesurer cet écart. D'après Hergé, la qualité de l'insulte ne doit pas peu au vide sémantique des termes qu'elle met en jeu. Le mot rare et le jargon sont très efficaces dans la mesure où l'adversaire n'a pas accès à la signification des mots décochés. Toute réplique, ainsi, lui reste interdite. Cependant ces mots, y compris les plus bizarres, signifient. Il y a, chez le capitaine, détournement d'un vocabulaire (en l'occurrence scientifique), il n'y a pas à proprement parler de création lexicale. Absence d'autant plus significative que rien n'est plus commun, quand le discours laisse vraiment l'initiative au son, que ce penchant néologique : de Rabelais à Céline, l'invective ne s'est pas abstenue d'enrichir le dictionnaire. Il est vrai qu'il arrive au capitaine de franchir les limites du fonds existant, mais c'est pour se cantonner alors dans le domaine des hurlements et du bruit pur : réserve d'onomatopées trop spécialisées et surtout bien trop reconnaissables pour être à même de contaminer la structure d'ensemble des injures.

Pour les personnages, certes, le but d'une polémique n'est pas la vérité, mais la victoire. En déduire que, dès lors, le contenu sémantique propre des injures ne tire plus guère à conséquence, ne peut toutefois conduire qu'à un appauvrissement de la lecture.

Toujours d'après Hergé, et c'est un deuxième point, l'efficacité de l'insulte est non seulement un fait d'énoncé, mais aussi d'énonciation. Seul touche juste le mot proféré avec quelque emportement. Ratez le ton, et rien ne va plus. Mais ici encore, la position du lecteur diffère absolument de celle du personnage. Dans une bande dessinée, en effet, l'émission verbale ne se donne à entendre que médiatisée par l'écriture. En ce sens, elle est image, et muette. De plus, et alors qu'il le fait couramment pour les onomatopées ou les interjections, Hergé n'ajuste presque jamais la graphie des injures à la violence avec laquelle elles se produisent. L'intensité sonore n'est pas traduite par la déformation des lettres, mais se peint sur le faciès et dans les postillons du capitaine.

Une exception intéressante se donne à lire à la page 38 du *Crabe aux pinces d'or*, l'album où Haddock fait son entrée dans la série et où le code graphique de ses mots ne s'est pas encore tout à fait stabilisé (le dessinateur se laisse-t-il aller à une transcription assez particulière pour fêter sa première grande

bordée d'injures ?). Furieux d'être privé de sa bouteille d'alcool qu'une balle a fait éclater, Haddock se lance tout seul à l'assaut de ses (nombreux) ennemis qu'il injurie copieusement. Ses paroles, à ce moment, se disposent en éventail, comme pour mimer les ondes sonores qu'émettrait en les amplifiant un hautparleur ou un mégaphone (voir l'illustration reproduite sur la couverture de ce livre).

Lorsque ces adjuvants apparaissent réellement dans la fiction, comme dans *Coke en stock* où le capitaine s'empare d'un mégaphone pour continuer à injurier les négriers qui s'éloignent, la force graphique de l'insulte s'en trouve amoindrie d'autant, motivée qu'elle est par la présence trop visible du porte-voix.

Bref, dans presque tous les cas, la représentation de l'insulte reste très sage, l'essentiel du travail portant sur la déformation du sujet énonciateur montré dans tous ses états. Pareille divergence suggère à quel point le paradigme des insultes s'oppose au monde des exclamations. Celles-ci subissent fréquemment des variations de taille, d'épaisseur, de couleur, celles-là imperturbablement s'alignent, identiques en cela aux autres types de discours que recueillent les phylactères. L'explication n'en est point trop ardue à livrer : avec les exclamations, la matière orale et visuelle prend entièrement le pas sur le contenu de l'expression, alors que l'insulte n'évacue pas la signification, au contraire.

Ce refus, s'agissant des insultes, de mettre l'écriture au service du sonore s'observe aussi dans certain emploi des écritures exotiques comme l'arabe ou le chinois. L'abandon de l'alphabet latin – geste où l'on a pu voir, tout à la fois, un moyen de ruser avec la censure occidentale qui proscrivait les gros mots dans les publications destinées à la jeunesse⁵ et une façon retorse d'instiller un message raciste, le grossier étant associé à l'étranger⁶ –, il n'est pas impossible de le mettre en rapport avec la disjonction des instances du personnage et du lecteur ainsi qu'avec la volonté d'éviter une lecture qui ne s'attache qu'à la sonorité de l'invective. Car ce qui doit être assourdissant pour qui fait partie de la fiction, devient à la lecture pur spectacle. Ainsi l'intrusion de l'écriture des « autres » fonctionne-t-elle comme le signifiant graphique d'un signifié abstrait « colère » non verbalisable et partant non prononçable, la rage la plus extrême se fait inaudible en s'abritant derrière un écran qui n'est plus lisible mais seulement visible. Très subtilement, le passage à l'arabe ou au chinois « coupe le son », tout en laissant entendre, à un autre niveau, le bruit et ses fureurs.

À moins d'en rester aux impressions des seuls personnages, la lecture de l'insulte ne peut donc se permettre de ne se faire attentive qu'à la charpente phonique comme à l'extravagance des mots.

Un épisode bien connu, narré en détail dans *Le Secret de La Licorne*, fournit l'occasion de montrer qu'il y a bien davantage : c'est la scène du combat singulier durant lequel Rackham le Rouge est tué par l'ancêtre du capitaine, François de Hadoque.

Or, on le sait, plus que simple ancêtre, François est le père que se rêve (et se donne) Archibald Haddock. Non content de s'affubler du chapeau de ce fameux ancêtre et de serrer son sabre d'abordage (qu'il ne repose que pour se verser du rhum que transportait la *Licorne* dans son dernier voyage), le compagnon de Tintin va jusqu'à refaire à sa place les gestes de François Haddock.

Mais voyons la planche où François, descendu à la « sainte-barbe » pour faire sauter le navire que lui ont pris les pirates, est surpris par Rackham. L'action, alors, s'efface devant un dialogue justement célèbre. En ce qu'elle respecte la coupe des mots de l'original, ainsi que la répartition des répliques dans les ballons et sur la planche, la transcription qui en est ici donnée, à la page 33, respecte au maximum ce rythme visuel de l'échange⁷.

De prime abord, la plupart des insultes interprètent verbalement les principales données visuelles de la scène. « Chien », qui évoque aussi « mourir comme un chien », et « porc-épic » renvoient sans conteste à la chevelure de François. « Perroquet » de son côté transpose visiblement un détail vestimentaire de Rackham (les plumes de son chapeau), là où « flibustier de carnaval » et « pirate d'eau douce » disent l'étonnement que suscite la vue d'un pirate exceptionnellement tiré à quatre épingles.

Mais tentons une lecture plus globale. L'initiative de la joute verbale, on le constate, ne part pas de celui qui aura le dernier mot. La bordée d'injures de François ne constitue en effet qu'une réponse aux insultes et menaces réitérées de Rackham. Ce « contrat polémique » est un premier point qui relie les deux opposants et l'analyse avancera d'autres indices de cette ressemblance secrète du héros et du antihéros. Tout l'échange est d'ailleurs placé sous l'enseigne de la symétrie (inverse). Grosso modo, cette structure en miroir se présente comme suit :

chien (a)
égorcher (b)
avaler ta barbe (c)
porc-épic (d)
déplumer (c')
perroquet bavard, flibustier de carnaval, pirate d'eau douce,
anthropopithèque (d')
vieux cachalot (a')

Côté Rackham, deux intimidations se voient comme embrassées par une double injure. Celles-là résument une torture (dépiautage, puis ingurgitation forcée d'une métonymie de la peau : la barbe), celle-ci cherche à déshumaniser l'adversaire et marque déjà l'intrusion oblique de l'instrument de supplice dans la série des insultes (les poils de la barbe se hérissent en piquants).

Que les insultes culminant dans « anthropopithèque » (« genre hypothétique d'animaux fossiles intermédiaires entre le singe et l'homme ; animal de ce

genre », pour citer le petit Robert) soient puisées dans le champ lexical des animaux est à la fois stéréotypé et hypermotivé par l'*étiquette*⁸ verbale des antagonistes. Pour François, cette animalisation résulte de son titre comme de la désignation familière de ses occupations : il est *chevalier* de Hadoque et vieux *loup* de mer. Elle est programmée en outre par son nom, « haddock » étant un autre nom de l'aiglefin. Et le *premier* segment de ce vocable ressurgit comme le mot *final* du testament de François :

Trois frères unys. Trois Licornes de conserve voguant au soleil de midi parleron. Car c'est de la lumière que viendra la lumière. Et resplendira 20 37 42 N. 7052 15 W. la (†) de l'Aigle.

~~Haddock~~-barbe, faut-il vous le dire, c'est l'endroit du vaisseau où sont enfermées les munitions et la poudre...

I.2.

~~Haddock~~... La fête ne serait pas complète sans un beau feu d'artifice...

~~Haddock~~tenant, vite ! J'ai tout juste le temps de quitter le vaisseau avant qu'il ne saute !

~~Haddock~~ !//... Te voilà !...

Hadoque :

~~Haddock~~ Je voulais nous faire sauter !

... tu//n'auras pas ce plai-//sir !... Je m'en vais//t'écorcher tout vif// avant même d'éteindre la mèche !

~~Haddock~~ ! Je te ferai avaler ta barbe,

porc-

épic !

~~Haddock~~ je te déplumerai, perro

quet bavard !... Flibustier de carnaval !... Pirate d'eau douce !...

Anthropopithèque !

III.2.

IV.1.

~~Haddock~~ reculer, tu ne m'échapperas pas !

~~Haddock~~ : qui t'embrochera, vieux cachalot !

Il faut donc lire les mots sous et dans les mots. Pour *Hadoque*, faire jouer l'homonymie (Hadoque/haddock) et la synonymie (haddock/aiglefin). Pour *aiglefin*, dégager « aigle » et « fin » du substantif qui, les intégrant, les met aussi en sourdine. Pareille lecture, l'album la justifie et l'explicite par deux opérations :

— l'écartèlement, dans les phylactères, de bien des mots, soit par le passage à la ligne (et l'extrême brièveté des lignes se traduit par la prolifération de lexèmes coupés), soit par la pénétration dans les ballons de certains éléments du récit visuel (dans la page analysée, « plai-sir », en ce qu'il fait coïncider la jouissance et la blessure, est un bel exemple de ces

hiatus iconiques) ;

— les variations typographiques fondées sur le principe de la soustraction : dans l'album, c'est évidemment le cas des trois testaments, tronqués tant qu'ils ne s'assemblent par superposition ; dans la séquence du duel, le mot « poudre » sur l'un des tonneaux se rétrécit en (quasi-) injure : « pou ». Et les conséquences pour une insulte comme « porc-épic » ne doivent guère être soulignées : le mélange burlesque du haut et du bas, du porc et de l'épique, est tout à fait à la hauteur des qualités rhétoriques du discours qu'il couronne.

Mais passons à l'animalisation de Rackham, où des procédés identiques sont à l'œuvre. S'il tient aussi du rat, le pirate Rackham est d'abord un oiseau : de la *pie*, il a le nez ou plutôt le bec, et à l'instar de cet oiseau, il s'avère adapté au vol, dans les deux sens du mot (le goût du lucre hante également les parties homophones « rat », au sens d'avare, et « Rack/raque », « raquer » étant un mot populaire pour « payer »). Le calembour sur *voler* l'appareille aussitôt à ceux qui, deux siècles plus tard, livrent une guerre sans merci à l'héritier de François : la lutte entre Rackham le Rouge et le chevalier de Hadoque préfigure ainsi les démêlés non moins violents du capitaine Haddock avec les cupides frères Loiseau – antiquaires et truands –, comme pour mieux souligner les rapports faux, moralement parlant, qu'ils entretiennent avec le passé, objet d'exploitation et non de vénération (comme c'est le cas pour le capitaine, qui par là mérite le trésor que son ancêtre a enlevé au pirate).

Au plan symbolique, et l'on passe ici des injures de Rackham aux supplices qu'il promet à François, l'accentuation progressive de la barbe s'accorde parfaitement avec l'esprit de l'insulte en général et de l'album *Le Secret de La Licorne* en particulier. Partie mâle par excellence du système pileux, la barbe représente, davantage encore que les cheveux, la virilité (surtout si, comme dans les injures de Rackham, les poils de la barbe subissent une érection et deviennent les piquants du porc-épic). Le fond du débat est donc sexuel, comme il n'est pas rare dans l'insulte en général et comme il sied dans un album marqué par l'entrée du Père dans le microcosme de la famille hergéenne. C'est en sauvant la chose que Rackham voudrait lui arracher que le chevalier de Hadoque se qualifie en tant que père fondateur, se montrant digne du rôle que son lointain descendant lui réserve.

Quant à François, ses menaces et ses injures se moulent sur celles de Rackham, qu'elles combattent en les réfléchissant de manière très scrupuleuse. C'est d'abord, mais pas exclusivement, la dernière partie de la harangue de Rackham qui est reprise. « Avaler ta barbe » ressurgit sous la forme du verbe « déplumer », là où « porc-épic » est remplacé par « perroquet bavard ». Le rapport, ici, est formel autant que sémantique. Paronomase de « porc-épic », « perroquet » constitue une parodie de l'humain (de la parole humaine en l'occurrence) que la série des injures tend à raturer : traité de « bavard », le discours se dégrade en écume, s'identifie à un écoulement de salive ; télescopé avec l'espèce canine, le « perroquet » finit par ne plus

produire que des aboiements informes.

Après une série de variations dont on reparlera, c'est l'exorde du discours de Rackham que redisent les dernières répliques de François. « Écorcher » devient « embrocher » et « chien », « cachalot » (dans ces renvois réciproques, la prolifération des chuintantes sourdes joue évidemment un rôle cimentaire de tout premier rang).

La répétition des paroles de Rackham par celles de François met au jour la fonction proprement magique, qui ensorcelle et exorcise en même temps, du discours injurieux : c'est en reproduisant intégralement les invectives du pirate que le chevalier de Hadoque parvient à briser le sort jeté par les insultes de Rackham. Aussi la stratégie de François fait-elle fond sur le principe fondamental du potlatch : la reduplication annihilante.

Or, non content d'imiter les dires de Rackham, François y ajoute la triple charge « flibustier de carnaval », « pirate d'eau douce », « anthropopithèque », dont le point d'orgue illustre à merveille ce qu'Hergé attendait d'une insulte réussie. Que le tir soit juste se remarque d'ailleurs dans le silence qui, visuellement, s'installe. L'élément qui clôt la série des insultes cloue aussi le bec à Rackham. Deux cases durant, le discours va s'interrompre et, structurellement, cette solution de continuité fait sens. Le hiatus trahit l'embarras du pirate qui cherche une réponse à un coup imparable. La réponse qui viendra ne mérite guère ce nom. La réplique « Tu as beau reculer, tu ne m'échapperas pas » est une version fade, purgée de toute insulte, des intimidations crachées au début. Sur le plan verbal, Rackham rend les armes et cette rupture du contrat polémique ne manque pas de s'instituer en emblème de la défaite tout imminente sur le plan du duel. L'issue du combat est annoncée par les aléas de la joute verbale.

3. La barbe sacrée et profane de François

La signification des insultes est donc tout sauf locale ou ponctuelle. Elle ne peut être saisie que dans la séquence qu'elles constituent et l'ensemble qui les appelle. Que le « bon » mot détonne (et doive le faire, sous peine de rater sa cible au niveau des conflits entre personnages) ne veut pas dire qu'il se détache d'une structure qui seule lui donne sens.

Aussi importe-t-il de ne pas en rester aux seules insultes. Dans la planche examinée, la venue d'un terme aussi barbare qu'*anthropopithèque* s'oppose violemment à la précipitation avec laquelle l'album dissipe une incertitude mise en place, feuilleton oblige, à la fin de la page précédente. L'on y voit le chevalier ouvrir une porte en murmurant : « Amusez-vous, mes agneaux, chantez, dansez !... Moi, je descends à la sainte-barbe ». Or le jargon, ici, n'avance que flanqué de sa paraphrase. Bon pédagogue, Haddock commente aussitôt, à l'intention de Tintin comme des lecteurs : « La sainte-barbe [...], c'est l'endroit du vaisseau où sont enfermées les munitions et la poudre... » L'opposition semble donc totale avec l'insulte qu'Hergé se garde bien de

gloser. En réalité, le fonctionnement de « sainte-barbe » ne se réduit pas plus au sens unique qui lui est imposé, que l'injure ne s'est laissé enfermer dans la sphère étroite de l'échange polémique. De part et d'autre, cette orthodoxie se voit cassée par le travail du texte. Qui plus est, la lecture de « sainte-barbe » ne manquera pas de conduire à de nouvelles approches des insultes.

Sous la pression de « pou/dre », « plai/sir », « aigle/ fin », « porc/épique », entre autres, le spectre sémantique du mot ne tarde pas à se décomposer. À côté de son sens propre – un nom de lieu obtenu par dérivation métonymique⁹ –, se manifestent des unités dont la signification est assourdie par le lexème qui les incorpore. Or, pareille scission en « sainte » et « barbe », l'album fait plus que simplement s'en accommoder. Placée au seuil d'une planche dominée par une chaîne d'invectives, le terme sainte-barbe sert à situer axiologiquement les partis adverses (si François parle de *sainte-barbe*, c'est pour mieux faire ressortir le juron *Par Lucifer* de Rackham), en même temps qu'à fournir le principal objet de la dispute, laquelle tourne, on l'a vu, autour d'une histoire de barbe.

Creusons donc ces correspondances.

Au moment où se lance le mot « sainte-barbe », le substantif *barbe* fonctionne déjà sur le double plan du visuel et du linguistique. C'est nuitamment en effet (à la barbe des gardiens qui s'enivrent ?) que le chevalier poilu descend au fond du navire. Allumer une mèche, la nommer en l'allumant comme fait François, ne sont alors pour Hergé que des occasions supplémentaires pour exhiber le caractère bisémantique des poils. Tant *barbe* que *mèche* s'inscrivent simultanément dans le champ des accessoires de l'action et dans celui du corps du personnage (où leur fonction est essentiellement symbolique).

Trahissant la nature proprement diabolique de Rackham, l'exclamation « Par Lucifer » tire à conséquence pour le statut du chevalier comme pour le langage de celui-ci. D'une part, la proximité de « Par Lucifer » déteint sur la neutralité de la locution « sainte-barbe », qui tout d'un coup connote le registre des jurons. D'autre part, opposé à un anti-héros satanique, François de Hadoque s'érige automatiquement en justicier de droit divin.

Ancien archange de la lumière devenu prince des ténèbres, Lucifer s'insère d'autant plus judicieusement dans l'intrigue que l'action de Rackham vise en premier lieu à empêcher qu'une explosion ne coule le vaisseau. Un examen plus attentif révèle alors qu'autour du motif du feu et de la lumière une double opposition s'agence. D'une part, représentant du Malin, c'est-à-dire de l'antilumière, Rackham a pour trait caractéristique la noirceur. Celle-ci le dresse contre François qui, lui, est entièrement du côté de la lumière (témoin son testament où la lumière se mentionne à plusieurs reprises et sous plus d'une forme). D'autre part, faire sauter le navire constitue la réponse de Hadoque à la torture que lui promet le chef des pirates : « Demain matin, je te livrerai à mes hommes. Et crois-moi, ils s'y entendent, ces agneaux, à faire mourir quelqu'un à *petit feu*... » L'antagonisme, ici, ne concerne plus le blanc

et le noir, mais la déflagration et une lente combustion qui l'une et l'autre jouent avec les stéréotypes de l'iconologie religieuse : d'un côté, les diables grillant leurs victimes avec toutes les lenteurs requises (ainsi Rackham mérite-t-il son surnom : le « rouge ») ; de l'autre, la foudre de l'ange exterminateur.

Les liens entre l'exclamation « Par Lucifer » et la séquence de l'explosion se resserrent encore plus si, à côté de cette imagerie d'un catéchisme d'Épinal, l'on prend en considération la place des langues étrangères (et du flamand en particulier) dans les *Aventures de Tintin*. Ainsi qu'on l'a vu, ces langues font intrusion dans le français quand celui-ci est l'objet d'une manière de désémantisation. Or les jurons sont un secteur du lexique où cette perte du sens est très active¹⁰. Rien d'étonnant donc à ce qu'Hergé fasse ici un petit détour par le flamand pour augmenter les liens entre le juron et son entourage diégétique. En l'occurrence, il n'est sans doute pas insignifiant que « lucifer » en flamand veuille dire « allumette ».

Non moins révélatrice est l'étude axiologique des lieux. Ici encore, le manichéisme est absolu, carrément stéréotypé. Le navire a un haut (le pont) et un bas (la sainte-barbe), celui-là souillé par les méchants qui en ont chassé les bons, celui-ci permettant au bon de se venger des méchants.

C'est sur ces clichés qu'Hergé se met à travailler. Concrétisé en sainte-barbe, le bas se définit moins par le sème « chaleur » (qui aurait rappelé les grils de l'enfer) que par le trait « non-humidité » (mouillée, la poudre serait inutilisable). Or cette non-humidité projette dans la séquence un thème dont l'humour compense ce que le combat avec le diable pourrait avoir de trop moralisateur : celui, évidemment, de la soif. Car au moment de pénétrer dans la sainte-barbe, le chevalier a surtout soif. Mais à la différence de son descendant, François de Hadoque sait maîtriser ses impulsions et s'imposer le jeûne lorsque les circonstances l'exigent. S'étant dégagé de ses liens et sachant qu'il a besoin de toute sa présence d'esprit pour se venger des flibustiers, François a la force de déposer la bouteille de rhum sur laquelle il s'était d'abord précipité. Là encore, il trouve dans Rackham un adversaire à sa mesure : tel un maître s'interdisant la récréation, le chef des pirates se tient à l'écart de la beuverie qu'organisent ses hommes. Et pour peu qu'on regarde, il apparaît vite que le motif de la boisson hante l'ensemble du duel entre Rackham et François. Tout se passe en effet comme si l'un savait (et savourait) l'étendue de la souffrance de l'autre. Le supplice qu'il annonce y fait en tout cas allusion. S'il veut faire avaler sa barbe à François, ne serait-ce pas aussi pour lui assécher encore davantage la bouche ? Et la rage de François contre Rackham ne laisse subsister aucun doute à ce sujet : pour le capitaine, les pirates sont tout d'abord ceux qui le privent de boisson. L'importance de ce grief éclatera dans la jubilation finale : ayant tué Rackham, Hadoque s'écrie : « Victoire !... Rackham le Rouge est *liquidé* !... Et yo-ho-ho ! et une bouteille de rhum !... » (je souligne). Et avant, un identique désir de boire traversait déjà la presque totalité des insultes de François. Le « perroquet » désigne non seulement un oiseau, mais aussi un

verre d'absinthe ou un mélange de pernod et de menthe. Le complément prépositionnel « de carnaval » dit très bien la position du capitaine, déchiré entre le jeûne et la noce (après tout, la *Licorne* est à la fois symbole de pureté et, sa cargaison de rhum aidant, corne d'abondance). « Pirate d'eau douce » contient la plus horrible des peines, après la soif : l'eau (on sait qu'il arrive à Haddock de se trouver mal d'avoir bu un verre d'eau) et « cachalot » (« cache à l'eau » ?) se lit peut-être comme une variation sur le thème de l'immersion dans un liquide non potable.

À cet égard, il n'est pas négligeable que François ait justement choisi de prendre sa revanche en faisant exploser son vaisseau. Les tonneaux de poudre qu'il trouve dans la sainte-barbe redoublent les tonneaux de rhum mis en perce par les pirates. Ainsi la vengeance du chevalier passe-t-elle par cela même dont il est sevré : les *tonneaux*, hyperbole comique des bouteilles ; le *rhum*, qui empêche les gardiens de surveiller leur prisonnier et qui, mué en poudre, signifiera pour eux un anti-rhum, la mort (phoniquement, « mort » est le palindrome de « rhum »).

4. Archibald, l'arroseur arrosé

Que retenir de cette lecture ? Ceci peut-être : à quelque niveau qu'on les aborde, les insultes de François de Hadoque fonctionnent sur un mode largement *euphorique*. Au plan des rapports pragmatiques entre les personnages, l'injure atteint le but qu'elle s'est fixé : annuler l'impact des injures reçues, remporter verbalement une victoire qui avère et symbolise un pouvoir d'un ordre différent. À hauteur des relations proprement textuelles, les invectives se groupent en séries structurées, avant de s'ouvrir, par la complexité de leurs formes et sens, aux réseaux de l'œuvre.

Pour son descendant, il n'en va pas tout à fait de même. La forme des insultes a beau n'être pas modifiée, quelque chose, chez Archibald, dysfonctionne.

Essayons, quitte à simplifier un peu, d'éclaircir cette rupture (relative, bien entendu, puisque les injures du capitaine Haddock peuvent porter à conséquence, même s'il est indéniable que les réussites se raréfient à mesure qu'avance la série).

Première différence : l'écart entre la violence des termes et leur faible impact sur le comportement de l'allocutaire. De cet échec, il faut chercher la raison dans la distance qui sépare les deux pôles de l'échange polémique qu'est l'injure : l'insultant et l'insulté. Or, s'agissant du capitaine, cette distance est souvent double :

— *spatio-temporelle* : à bien des reprises, les insultes de Haddock sont lancées dans le vide, la cible se faisant invisible ou ayant déguerpi depuis belle lurette. Le poing qui, invariablement, alors se lève n'est plus signe de menace, mais toujours de colère impuissante. C'est en vain que Haddock s'époumone, comme Tintin, plus pragmatique, s'empresse de le lui rappeler :

« Inutile, capitaine, il est trop loin maintenant. » (*Coke en stock*, p. 49) ;

— *psychologique* : dans bien des cas, trouvant plus fort que lui, le capitaine est obligé de faire marche arrière et de battre en retraite. Dans *Les Bijoux de la Castafiore*, par exemple, il n'a ni l'aplomb ni l'à-propos des formules du perroquet que lui offre la cantatrice, et il ne s'en sort que par la force ou en faisant éloigner l'animal. De même dans l'île du chevalier, l'échange verbal entre Archibald et les descendants des oiseaux instruits par son aïeul ne tourne pas à l'avantage du premier : au feu d'artifice des perroquets, il ne peut opposer qu'une très molle résistance et doit se contenter de *répéter* quelques insultes *isolées*, discontinues, là où la force de la figure vient surtout, à côté de son caractère *imprévisible*, de sa forme *sérielle* ; le capitaine n'arrive qu'à tirer quelques coups espacés, les perroquets par contre crachent d'entiers chapelets d'insultes. Que la faiblesse de Haddock ressorte si vigoureusement au contact des perroquets est révélateur : plus faible que des animaux incapables d'autre chose que la simple répétition, le capitaine avoue que sa machine à paroles est encore plus vide que la leur.

Les réussites, de leur côté, laissent apparaître une distance tout à fait comparable. Souvent, en effet, les victoires remportées par le capitaine sont fausses, soit qu'il s'attaque à des ennemis désarmés ou moins nombreux que le groupe dont il fait partie (ainsi les Berbères du *Crabe aux pinces d'or*, chassés non pas par les coups de gueule d'Archibald, mais par les renforts qui arrivent juste au moment où le capitaine se précipite seul, croit-il, sur ses adversaires), soit qu'il s'en prenne à des êtres faibles (les Dupondt, par exemple, si faciles à effrayer).

Or cette disparité tant physique que physiologique modifie radicalement la fonction des « mots » du capitaine. Car à mesure que se rétrécit la dimension pragmatique de l'insulte, une fonction différente, émotive celle-là, s'impose. Là où dans ses premiers avatars, l'insulte cherchait d'abord à faire peur, ses formes évoluées sont surtout un moyen de caractérisation. Étant donné que l'échange d'insultes n'est plus cette épreuve qui permet au héros de se manifester et de se qualifier comme tel, lancer des insultes devient un moyen de signifier un état d'âme. C'est dire qu'un déplacement s'opère de la communication avec autrui à l'expression de soi : l'*injure* de Hadoque devient le *juron* de Haddock.

Une seconde différence tient à la mise en série des insultes, car ni pour le capitaine ni pour son ancêtre, injurier n'est un acte singulatif. Dans les répliques de François, l'ordre et le nombre des termes étaient loin d'être abandonnés au hasard. Obéissant à divers procédés de variation et d'intensification, la série se clôt sur un feu d'artifice qui justifie le point final. De cet enchaînement réglé ni de cette stricte démarcation, les traces n'abondent dans les sorties d'Archibald : plutôt qu'à une véritable *énumération* caractérisée par une structure interne et une fin surdéterminée, l'on aurait affaire à des *accumulations*¹¹ déstructurées et pouvant se poursuivre presque indéfiniment. C'est d'ailleurs dès *Le Secret de La Licorne*

qu'affleure cette dégradation de la série. Le trait le plus caractéristique en est la banalisation de la clausule, retour à l'ordre qui atténue la force de l'ensemble : « Chauffard !... Cyclone !... Bachi-bouzouk !... Écraseur ! » en serait un exemple élémentaire (p. 56). Le « Négrier, va ! » de *Coke en stock* (p. 49), qui clôt une théorie d'insultes pourtant assez réussie, en constituerait un cas limite. Prise dans des séries parfois peu agencées et de plus en plus longues et répétitives, l'insulte haddockienne subit une usure qui la fait glisser vers le cliché. Aussi les injures ont-elles souvent un aspect involontairement autoparodique : le répertoire d'injures tourne en dérision la colère qui par lui s'expose.

Par rapport aux exemples de son ancêtre, le discours du capitaine Haddock se révèle donc, dans une mesure non négligeable, n'être que du « perroquet ». Archibald singe tant bien que mal la parole de François. S'il en reproduit correctement le lexique, il n'en maîtrise pas aussi bien la syntaxe. Plus : les perroquets qu'il rencontre sur son chemin s'avèrent des apprentis autrement rapides et délurés.

Toutefois, à replacer cette usure dans l'ensemble des *Aventures de Tintin*, un jugement plus nuancé peut être porté. La dégénérescence discursive est en effet à l'unisson de toute une série de petits décalages entre Haddock et Hadoque qui disent tous l'ambivalence foncière de ce dernier dont l'entrée en scène avait justement déclenché dans les albums le passage d'une conception mythologique à une approche plus réaliste, c'est-à-dire moins idéalisée, du monde. Ambivalence du langage : car même si ses invectives n'offrent qu'un reflet plus ou moins pâle de son ancêtre, Archibald reste quand même un fort en gueule. Ambivalence de la physionomie : en dépit du fait qu'Archibald doit renoncer aux cheveux longs de François, le capitaine réussit à garder intacte une barbe exposée à des agressions sans nombre tout au long de la série (et cela dès *Le Trésor de Rackham le Rouge* où Archibald se blesse en mettant le casque de son scaphandre). Ambivalence morale aussi : dans la fameuse scène du *Secret* où Archibald prend la place de François (dont il raconte le journal), il se met également, ne fût-ce qu'une seule fois, dans la peau des pirates (dont il mime l'abordage). Mais le plus bel emblème de cette duplicité est orthographique : c'est en effet dans la « normalisation » d'une graphie archaïque – HaDoQUE devenant HaDDoCK – que se manifeste l'être d'Archibald, à la fois proche de François de HADoQue (la reduplication « dupontienne » du D désignerait oniriquement la répétition et l'émulation) et de son pire ennemi, RaCKham le Rouge.

Tout le personnage dans son nom : Hergé mérite d'être pris et lu à la lettre.

1 Cité d'après l'édition Folio.

2 Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Points, 1972, p. 58. C'est moi qui souligne.

3 Rappelons à cet égard qu'Abdallah, dont le rôle clé dans l'ensemble de l'œuvre sera étudié plus loin, échange symptomatiquement le nom du capitaine avec le « mille sabords » qui pimente ses répliques. Le saccage orthographique (Hergé place dans la bouche d'Abdallah un savoureux « Milsabor ») se rattache évidemment aux autres variations sur le nom de Haddock qui seront étudiées à

la fin de ce chapitre.

4 *Entretiens avec Hergé*, Paris-Tournai, Casterman, 1975, p. 78.

5 C'est l'opinion d'Hergé lui-même, que cite et commente Pierre Fresnault-Deruelle dans son article, « Le verbal dans les bandes dessinées », in *Communications*, n° 15, 1970, p. 150-151.

6 C'est l'avis, entre autres, d'Alain Rey dans son livre *Les Spectres de la bande*, *op. cit.*, p. 167.

7 La double barre oblique signale les endroits où un mot ou une phrase se trouvent scindés par l'intrusion du dessin dans le ballon.

8 « Le personnage est représenté, pris en charge et désigné [...] par un signifiant discontinu, un ensemble dispersé de marques que l'on pourrait appeler son *étiquette* » : Philippe Hamon, « Statut sémiologique du personnage », in R. Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Seuil, Points, 1976, p. 142.

9 Sainte Barbe étant la protectrice des mineurs et artilleurs, l'on en est venu à appeler ainsi l'un des endroits où cette protection doit s'exercer.

10 D'après Émile Benveniste, cette désémantisation est un des facteurs euphémisants qui sont toujours à l'œuvre dans la pratique blasphémisante qu'est le juron, voir « La blasphémie et l'euphémie », in *Problèmes de linguistique générale* 2, Paris, Gallimard, 1974.

11 Cf. les définitions avancées par Bernard Dupriez dans le *Gradus*, UGE, 10/18, 1981, p. 22.

Les affiches de Tournesol

1. Les mots dans l'image

Un simple tonneau de poudre nous l'a enseigné : la vignette ou, plus exactement, les objets dessinés dans cette image peuvent être le support d'une inscription. Or, avant d'analyser le profit qu'en tire Hergé, il est indispensable de définir les traits spécifiques, en bande dessinée, de la représentation de l'écrit.

À la différence des narrations visuelles qui, tel le roman-photo, sont asservies au référent enregistré à partir duquel elles produisent leurs fictions, la bande dessinée semble promise, au niveau du traitement de l'écriture, à toutes les libertés souhaitables. L'écrit, en effet, a tout loisir d'être, au choix, inséré ou omis, lisible ou indéchiffrable, montré en partie ou complètement et dans tous ses détails. Or, comme le formule Jean Ricardou : « Si tout est permis, rien n'est possible¹ », et à cette règle Hergé ne peut faire exception. Sa liberté est donc relative et en pratique deux types de facteurs, au moins, la circonscrivent.

Le premier tient aux incontestables prétentions réalistes de l'œuvre. Dans une telle perspective, il importe d'abord que l'écrit soit *présent* : son absence signifierait un manque de réalisme et il n'est pas étonnant de constater qu'au fur et à mesure que le style d'Hergé devient plus vériste, le nombre d'éléments écrits à l'intérieur des vignettes augmente de façon spectaculaire². Il importe ensuite que cette insertion se fasse de manière *réaliste*, c'est-à-dire sans dissonance stylistique avec le vérisme du contexte. Il suffit à cet égard de suivre un peu l'évolution des journaux ou des télégrammes, par exemple, pour s'apercevoir que le travail d'Hergé va nettement dans ce sens-là. D'un côté, les plages vierges du début, où l'écrit doit être imaginé par le lecteur, disparaissent peu à peu. De l'autre, le dessin se fait de plus en plus photographique. En comparant la manière dont Hergé dessine les journaux lus par les personnages des albums, le chemin parcouru, qui mène de la blancheur éclatante à un dosage de gris cassant le noir et blanc, saute immédiatement aux yeux.

Il importe enfin que ces inscriptions possèdent la stabilité qu'on leur reconnaît dans la réalité. Qu'une variante s'installe, si infime soit-elle, entre les occurrences d'un même écrit, et l'effet réaliste en sort quelque peu froissé. Ainsi de cette erreur de script au début de *L'Étoile mystérieuse*, qui échange allégrement, avec seulement deux cases d'intervalle, les majuscules et les minuscules sur la porte de l'Observatoire. Lorsque Tintin sonne à la porte de

l'Observatoire, ce mot y apparaît en italiques (celles mêmes utilisées pour la transcription des dialogues). Mais la porte qu'un concierge particulièrement grondeur lui ferme au nez se décore d'un OBSERVATOIRE en majuscules !

Plus intéressantes toutefois sont les perturbations dues à certains mélanges que le réalisme interdit. Soit par exemple, d'un côté, l'improbable rencontre de l'absence et de la présence de l'écrit, comme dans telle instructive vignette des *7 Boules de cristal* (p. 12) où le titre, décidément, parle trop haut : les mots SPORT ÉLEVAGE s'étirent en majuscules sur toute la largeur du journal, cependant que le reste de la page reste absolument vierge.

Soit, de l'autre, toutes sortes d'écarts stylistiques révélateurs des retouches qu'ont subies ces ouvrages au gré des réimpressions. Particulièrement concerné par ce phénomène est *Tintin au pays de l'or noir*, où les « mains » successives ne peuvent faire oublier leur différence, qu'on observe très bien en juxtaposant quelques-uns des mots, ici maladroit, là parfaitement maîtrisé, dessinant le nom de la compagnie de pétrole SPEEDOL. Ici (p. 4), le tracé est fort maladroit et le lecteur n'a aucune peine à voir que les lettres sont dessinées à la main, et non pas composées typographiquement. Là (p. 8), l'inscription de SPEEDOL sur la cheminée d'un pétrolier est impeccable et sa qualité paraît celle de l'imprimé.

À côté des contraintes imposées par ce désir du réalisme, il en est d'autres qui découlent plutôt (et parfois en même temps) des visées textuelles de la série. L'établissement d'un réseau textuel tend en effet à favoriser deux opérations qui, pour être divergentes, n'en sont pas moins analogues quant à leur résultat : favoriser la venue de ce qui est requis par les structures textuelles alentour ; proscrire le maintien de tout élément aléatoire apte à desserrer des liens tissés ailleurs³.

Or, sur ces deux fronts, celui du réalisme et celui des structures textuelles, l'avancée d'Hergé n'est pas entièrement parallèle. Non que diffèrent fondamentalement les rythmes respectifs : si la progression du côté du réalisme est relativement rapide, la constitution de réseaux textuels connaît elle aussi de précoces sommets (pensons par exemple au *Lotus bleu* ou à ce chef-d'œuvre qu'est *Le Secret de La Licorne*). Ce qui départage les deux stratégies, c'est par contre, il faut le répéter, l'ampleur de ce qu'elles ne dominent pas : alors qu'une approche férue de réalisme réussit à rendre compte de la presque totalité de l'œuvre, une lecture textuelle bute dans la grande majorité des cas sur un reste autrement considérable.

Il n'empêche : les exemples d'écrits textualisés ne sont pas rares. Dans ce chapitre, on approfondira un parcours qui se rattache directement à l'un des grands foyers de cette étude, à savoir les structures onomastiques.

2. Naissance d'un personnage

On sait les difficultés – elles sont extrêmes – que rencontre Tryphon Tournesol pour imposer sa présence au couple formé par Tintin et Haddock.

Venu offrir ses services, c'est-à-dire ses talents d'inventeur, il se heurte d'abord à une série de refus très nets. Sa surdité aidant, il peut toutefois ignorer l'exaspération croissante que causent ses tentatives réitérées pour se réserver une place à bord du navire partant à la chasse au trésor. Finalement c'est par la ruse, en passager clandestin, qu'il réussira à faire partie de l'équipage, de manière cette fois irréversible. Bientôt, le voilà irremplaçable.

Quoi qu'il en soit, et sans qu'on puisse la dire vraiment exceptionnelle, l'opposition à la venue du nouveau qu'est Tournesol mérite examen, et cela d'autant plus qu'elle contraste avec la place toujours grandissante du professeur dans les albums à venir, comme avec le sort fait aux personnages aussi vite adoptés que relégués à l'arrière-plan qui tiennent le rôle de savant dans les livres précédant *Le Trésor de Rackham le Rouge*.

En fait, il s'avère vite que cette lenteur du professeur à s'introduire dans le monde de Tintin n'est qu'apparente et qu'au contraire tout est mis en place, dès les premières planches de l'album (dont Tournesol est absent), pour recevoir le nouvel arrivant de la série. L'on tentera ici de lire les signes qui l'annoncent, et cela à partir justement des mots dans l'image.

En pleins préparatifs du départ pour l'île de son ancêtre, le capitaine découvre dans le journal que l'affaire a déjà été ébruitée, il ne sait trop comment. Stupéfait, il se perd dans la lecture de la gazette, puis se heurte à une colonne publicitaire qui illustre ce qui vient de se passer :



L'incident, un jeu de mots l'explicite : les informations sont vraiment *frappantes*. Or, loin de la clore, ce calembour offre l'occasion de relire la scène, il peut la faire remonter avec une attention accrue aux accidents de la lettre. Car pour banale que soit la figure (en termes rhétoriques, il s'agit d'une syllepse ou rencontre du sens propre et du sens figuré d'un mot), sa fonction est de taille. Le double sens de *frapper* est un des éléments qui font essayer une relecture du message publicitaire dans ce qu'il a de double. L'injonction passe d'autant mieux que les signes de cette duplicité ne sont pas rares. Signes linguistiques, d'abord : la métathèse, très reconnaissable, de Tino Rossi en Rino Tossi. Signes iconiques surtout, tel le remarquable « aplatissement » de la colonne. Soucieux d'exploiter la bidimensionnalité de la bande dessinée, Hergé arrive à adapter ce référent circulaire aux propriétés de son lieu d'accueil et transforme la colonne à trois dimensions en une sorte de feuille dotée d'un recto et d'un verso. Par un habile effet de champ-contrechamp, le

dessin empêche le capitaine de voir l'autre côté de la colonne, qui n'est visible qu'au seul lecteur alors que ce dernier n'a pas accès aux pages internes du journal dans lesquelles le capitaine est plongé. Ce parallélisme est important, parce qu'il permet de postuler l'existence d'une symétrie comparable en aval : de même que le lecteur ne tardera pas à pouvoir parcourir l'intérieur du journal, de même le capitaine ne manquera pas d'avoir connaissance du verso de la colonne. Mais le savoir du capitaine sera plus indirect que celui du lecteur. Au lieu de se voir présenter un écrit, c'est à un personnage qu'il aura affaire : Tournesol. Or, ainsi qu'on le verra, le verso de la colonne et le nouveau venu constituent en fait, pour prolonger la métaphore, les deux côtés de la même médaille, dans la mesure où il s'avérera possible de décrypter les écrits de la colonne comme un *portrait-robot langagier* de Tournesol.

Voici (et qui concerne, il n'est pas inutile de l'exhausser, la sphère *privée* : affaires de noms, questions de famille), la face *cachée* de la publicité :

— en haut : *Opéra, Rino Tossi dans Boris Godounov*

— en bas, à gauche : *Théâtre des Galeries, Sacha Guitry (x3), MOI*

— en bas, à droite : *Vari(é), La ri(...)*

À un niveau très général, l'isotopie du monde du spectacle peut être perçue, non pas seulement comme un effet de réel, mais comme la manifestation à hauteur thématique de ce double dont les bases, on l'a vu, sont matérielles (l'envers et l'endroit du support). L'affichage du théâtre renvoie aux propriétés formelles de la pratique qui l'engendre. C'est dire déjà à quel point Tournesol devra être considéré comme un être de papier, bricolé à partir d'indications et de souvenirs internes à l'œuvre dont le réseau ira se resserrant.

Dans ce jeu de l'être et du paraître, du spectacle et de ses noms, s'établit une série de dissonances qui, inscrivant une énigme, font entrevoir un vide, comme si l'ensemble des affiches n'était que le paraître d'un être dont manquerait aussi le *nom*. Cette énigme est mise en place par deux facteurs qui se renforcent l'un l'autre.

Le premier est la tension entre le nom de l'acteur et le nom du personnage qu'il joue. Inhérent au théâtre, ce dédoublement se voit ici mis en relief par l'anagramme très transparent de Tino Rossi : la division ne se limite plus à la scène, elle se généralise et l'on peut s'imaginer qu'elle s'étend jusqu'aux autres noms lisibles sur l'affiche (noms de personnages, noms d'auteurs). Pour vérifiables qu'elles soient, leurs identités commencent ainsi à perdre leur ancrage référentiel, deviennent fiction.

Le second dérive du conflit entre l'emploi d'un pronom personnel et le paradigme des noms propres qui fournit le modèle du titre traditionnel : de Boris Godounov à MOI, la mutation est totale, car si le nom propre est, du moins théoriquement, un signe à référent unique, la référence des pronoms est à la fois vide et infinie, en ce sens qu'elle varie en fonction du locuteur qui utilise ces formes. MOI désigne l'énonciateur de la phrase où figure ce pronom. Un point blanc, une zone aveugle émerge ainsi au cœur des affiches.

L'antithèse du nom propre et de la forme MOI sera d'ailleurs remarquablement illustrée quelques cases plus loin, au moment où affluent les prétendus descendants du pirate venus réclamer leur part de trésor. Dans une case bondée de figures, tous s'exclament, non en chœur, mais l'un contre l'autre : le descendant de Rackham, « c'est moi ».

L'alliance de ces deux mécanismes – l'utilisation d'un terme qui n'est rivé à aucun référent fixe ; l'apparition d'un nom propre qui en cache, c'est-à-dire montre, un autre – permet alors de mieux formuler la construction de l'énigme. Si la position des noms vacille, ce ne peut être que sous l'action conjuguée d'un élément dissonant et d'une variation formelle. Il n'est dès lors pas illogique de le supposer : une transformation plus radicale de ce matériau onomastique est réclamée ; qui plus est, ces affiches modifiées peuvent éclairer le mystère mis en place par leurs soins.

Quel autre nom peut-on entendre en sourdine dans le défilé publicitaire ? La première réponse qui vient à l'esprit est celle-ci : Bianca Castafiore, connue des lecteurs depuis *Le Sceptre d'Ottokar*. C'est en effet son air des Bijoux de Faust qui constitue la véritable épine dorsale des avis publicitaires. Le « Ah je ris [...] » se tapit dans : Guitry, Rino, Boris, Galeries, variétés, la ri (...), tandis que le nom du compositeur apparaît sous le masque anagrammatique de Godounov (relations formelles immédiatement lisibles sur lesquelles peuvent se greffer des rapports thématiques entre *Faust* et *Godounov* ; ceux-ci n'auront pourtant jamais qu'un rôle d'appoint).

Une lecture plus attentive dégage alors très vite un faisceau de traits supplémentaires qui façonnent moins une Bianca qu'une anti-Bianca, c'est-à-dire une Bianca masculine, d'un côté, et, de l'autre, une Bianca parodiée au point de se voir privée de toute voix humaine.

Si les noms lisibles sur la colonne publicitaire sont sans exception masculins, plusieurs détails vont révéler la masculinité et le changement de sexe comme problème. En haut, le prénom Boris, et à condition que s'admette l'influence de l'opéra de Gounod, peut être déchiffré comme la contraction chiasmatique et virilisante du fameux « Ah je ris de me voir si belle en ce miroir » de la Castafiore. En bas, c'est, par l'intermédiaire d'une paronomase emblématiquement disjointe ou discontinue que l'inverse se produit : l'épellation de Sacha Guitry nous met en présence d'une très exacte émasculature. Chassé-croisé de sexes, donc, qui exhibe dans les formes masculines de surface le terme profond par elles déféminisé.

Or tout se passe aussi comme si la masculinisation de la cantatrice contaminait jusqu'à sa propre voix. De l'enrouement, les signes, en effet, ne sont pas rares. Partout, des bruits connotés déplaisants (la toux, avec Tossi ; avec Rino, le laid accent nasal), voire de nature franchement animale (le miaulement de Sacha, puis la mention de l'opéra). Autre signe de déchéance : le mélange proprement burlesque de l'opéra tragique de Moussorgsky et du rire jovial de Tino Rossi, la confusion du théâtre de boulevard et des scènes mondialement renommées où se produisent les divas.

Peut-on dire alors que la cohorte des prétendants qui se pressent bientôt sur le seuil de l'appartement de Tintin, attirés par l'annonce du départ prochain pour l'île au trésor du pirate dont ils se disent les descendants, montrent quelque ressemblance avec le portrait esquissé ? La réponse est simple : aucune. Les visiteurs ont beau se faire annoncer par un bruit de sonnette de plus en plus agaçant, leur organe vocal même ne se distingue par la moindre anomalie. Manque donc le premier trait. Mais manque aussi, malgré des apparences pourtant massives, le second, celui de la virilité. À trois reprises, en effet, l'album va insister sur la nature en réalité féminine des soi-disant descendants de Rackham.

Le premier des pseudo-Rackham est démasqué par le fait que son nom n'est pas « Rackham le Rouge », mais « Rackham-Lerouge ». Tintin a vu immédiatement où le bât blesse : « Mais monsieur, si je comprends bien, votre nom est simplement Rackham ?... Lerouge, c'est le nom de votre épouse ? Dans ces conditions, je ne vois pas le rapport qui existe entre le pirate Rackham et vous... » (*Le Trésor de Rackham le Rouge*, p. 3). On peut toutefois aller plus loin et supposer que la véritable faute de l'escroc n'est pas d'avoir usurpé une identité qui ne peut être la sienne, mais de l'avoir fait par le truchement d'une femme. S'il hérite de Rackham, c'est parce que le nom du pirate semble tombé en quenouille, trajectoire déplacée dans une aventure axée tout entière sur la glorification du Père.

Carrément efféminés sont ceux qui le relaient. En dépit de leur surnombre, ils vont refuser le combat auquel les invite le capitaine pour voir s'ils sont de la trempe de Rackham. Haddock se prépare à la lutte en se dénudant le bras dans un défi clairement phallique : la seule vue du membre dégainé suffit à faire prendre aux imposteurs une fuite solidaire.

La féminité des faux Rackham comme son incidence sur les questions de famille et d'héritage sont enfin thématiques par une remarquable intervention des Dupondt. Piétinés par les fuyards, ils s'indignent, se vengeant par la parole :

- Quelles brutes !
 - Pour être des brutes, ce sont des brutes !
 - Une véritable bande de brutes !
 - Je dirais même plus : une véritable bande de brutes !
- (*ibid.*, p. 4)

Pour une fois, ils ne s'y sont pas trompés : « brutes » est exactement le mot qui convient : 1) grammaticalement, il est du genre féminin et rehausse ainsi l'attitude peu mâle de qui refuse l'affrontement, 2) contenant *bru*, il souligne l'éloignement du père fondateur, 3) en ce qu'il rappelle *Brutus*, le cerbère des frères Loiseau du *Secret de La Licorne*, il situe les usurpateurs dans le camp des adversaires (Tournesol montrera qu'ils appartiennent à une engeance plus dangereuse encore, la race des requins).

Or, si la postérité de Rackham est confondue par les épreuves qu'on lui

impose, le personnage pauvrement vêtu et immédiatement ridicule qui se présente quand tout semble redevenu calme, s'avère bientôt d'une tout autre étoffe. Comme il est facile de comprendre, ses défauts physiques ne lui sont en rien un handicap. La surdité qui le rend insensible aux plus furieux des énervements du capitaine, puis de Tintin même, n'est rien d'autre que le retour déplacé, glissant du direct à l'indirect, des troubles de la voix que laissait entrapercevoir la colonne publicitaire. À la différence de la Castafiore qui assourdit son assistance, Tryphon Tournesol déclenche par sa surdité des orages sonores non moins puissants, et qui fatiguent également les personnes à qui il s'adresse. Pour le capitaine, écouter Bianca ou discuter avec Tournesol, c'est bonnet blanc et blanc bonnet : au bout, une invariable crise de nerfs.

Tournesol est-il pour autant un personnage masculin ? Nul doute n'est ici permis, puisqu'il résiste imperturbablement aux redoutables cris du capitaine, matérialisés par des caractères d'une grosseur qu'ignoreront l'immense majorité de ses injures⁴. Exaspéré par la surdité de Tournesol, le capitaine finit par être hors de lui-même et ses questions passent des minuscules aux majuscules, puis du maigre au gras : « Non, je vous demande si vous vous appelez aussi Rackham le Rouge... [...] JE VOUS DEMANDE VOTRE NOM ! [...] **VOTRE NOM !...** »

Bien d'autres éléments font d'ailleurs de lui l'antipode absolu des soi-disant Rackham éconduits. Il ne demande pas à parler au capitaine, mais à Tintin ; d'une grande ingéniosité quand il s'agit de s'introduire à bord, il ne réclamera jamais sa place en se faisant passer pour un descendant du propriétaire original du trésor perdu. Grand seigneur, il reste indifférent à l'argent, ne faisant qu'offrir ses services, et l'aide d'un petit submersible en forme de requin, appareil destiné à l'exploration des profondeurs marines infestées par les animaux – et les hommes – de même nom. D'autre part, il n'est pas sans ressembler structuralement à François de Hadoque : le canot du *Sirius* où il se cache pour pouvoir accompagner Haddock et Tintin ne redouble-t-il pas celui avec lequel l'ancêtre avait fui la *Licorne* pour se réfugier sur l'île au trésor ? L'analogie de ce départ et de ce retour, de ce débarquement et de cet embarquement, est trop saisissante pour ne pas être significative.

Tout ainsi le confirme : dans l'univers fictionnel des *Aventures de Tintin*, le professeur vient occuper la place du père laissée vide par l'absence de François. Reste à voir, pourtant, si cette analyse résiste à un examen plus poussé.

3. Retour aux noms

Lire dans ses aspects formels et sémantiques le nom de Tournesol ne contredit guère les propriétés du personnage telles que les annonce la colonne publicitaire et telles qu'elles sont manifestées par sa première apparition. Une lecture même rapide du nom de Tryphon Tournesol décèle dans ces syllabes

une double familiarité avec le message crypté transmis par l'ancêtre et dont l'éclaircissement sera récompensé par la découverte du trésor :

Trois frères unys. Trois Licornes de conserve voguant au soleil de midi parleron. Car c'est de la lumière que viendra la lumière. Et resplendira (...) la (†) de l'Aigle.

C'est, d'abord, le trois de Tryphon, qui établit un échange entre le porteur du nom et la progéniture dont il est question dans le testament de François. Et annoncé par le nom de Guित्रy qui anticipe formellement sur celui de Tournesol⁵, le TRY de Tryphon ne peut pas ne pas être référé au chiffre trois apparaissant dans un message où les y archaisants ne sont pas rares. Quant au segment « trois frères unys », il contient déjà la base consonantique du prénom du professeur. Sémantiquement, Tryphon est tout entier dans « trois Licornes » : l'indication numérique trois y est suivie de la mention endogrammatique d'un instrument sonore (la corne – et plus tard on verra le professeur s'aider d'un *cornet*), qui se rattache à la fois à l'élément *phon(è)* et à l'ensemble du personnage. De ce point de vue, le terme « parleron » du testament, pour préfigurer un sourd, est parfait. Il y a enfin, à l'autre bout du nom, l'allusion au soleil : voguer au soleil équivaut presque à se *tourner* vers le *soleil*. Tous ces indices signalent à n'en pas douter l'aptitude de Tournesol à s'intégrer comme père à la famille de Haddock et Tintin.

Au-delà de la sonorité même du nom, le champ lexical de la musique et du bruit est rehaussé par la dernière syllabe du prénom et du patronyme : un avatar masculin de la famille de *phonè*, une note de musique.

Un nom, pourtant, n'existe jamais seul. Haddock n'acquiert sa véritable signification que par rapport à Hadoque, Gounod se double de Godounov, Tryphon succède à Guित्रy, et ainsi de suite. Or, dans les *Aventures de Tintin*, ces relations paradigmatiques unissant un nom à ses variantes s'accompagnent toujours d'un très grand nombre de rapports syntagmatiques, lesquels suscitent des figures au sein du matériau onomastique de l'œuvre. Que l'on aborde les noms des protagonistes dans cet esprit-là et la configuration suivante ne tardera pas à émerger :

— Tintin et les Dupondt, noms creux par excellence qui n'ont de plénitude que l'énonciation de leur propre néant, quand bien même ils représentent des valeurs antagonistes (le cœur vaillant, les têtes vides) ;

— Milou et Haddock, noms d'animaux un rien voilés (le loup ne constitue que la moitié du mot, le haddock est un mot assez rare) dont l'appartenance au même champ sémantique (l'animalité) fixe le lien d'équivalence des deux personnages (génétiquement, le capitaine se substitue plus ou moins à Milou) ;

— Bianca Castafiore et Tryphon Tournesol, entre lesquels les convergences tiennent à trois raisons au moins : fonctionnelle (a), formelle (b), sémantique (c).

(a) Analogie du prénom et du patronyme, qui suffisent chacun à identifier et

à « camper » le personnage (le prénom du capitaine ne sera révélé que tardivement, au moment où le monde d'Hergé sombre dans le carnavalesque, alors que les autres – Tintin et Milou, Dupont et Dupond – sont privés de tout complément).

(b) Même structure syllabique (2 + 3) et recours analogue à des langues étrangères (l'italien, le grec). Que chez la Castafiore, la rature du français soit presque complète⁶ ne fait que souligner son côté importun et sa nature d'antagoniste⁷.

(c) Commune référence au monde végétal (flore, tournesol, genre et espèce) en opposition avec le régime animal ou sémantiquement vide des autres couples, et même convocation d'une isotopie chromatique : les connotations virginales du blanc de Bianca et du jaune de Tournesol, que vont contredire le rouge et vert de leurs costumes respectifs.

4. Le cheval lié d'Hergé

À étendre telle analyse au-delà des seuls noms propres, la structure dégagée se confirme de façon saisissante : dans chacun des trois couples, l'*élément mâle adulte* (les Dupondt, le capitaine, Tournesol, à qui s'opposent respectivement les univers de l'enfance, des animaux et de la femme) va être lié en même temps que différencié par un complexe lexical unique, mais diversement modulé.

La confrontation de François et d'Archibald a montré l'importance, dans le terme « chevalier », de l'endogramme animal *cheval*. Or, pour peu que l'on scrute la collection des termes et motifs qui s'agrègent aux détectives comme au professeur, on a tôt fait de repérer d'indéniables variantes de cet élément *cheval*.

S'agissant d'abord de Tournesol, on ne s'étonnera pas que le lexème revête une forme un peu savante et qui présuppose un minimum de connaissance, non pas du grec, mais d'une des racines que cette langue a léguées au français. Pour s'en rendre compte, il convient de se reporter à un album d'où Tryphon même est absent, mais où la figure du savant distrait reçoit, elle, une attention plus que soutenue : *L'Étoile mystérieuse*. Qui plus est, le professeur de service, un certain Hyppolite Calys, apparaît très clairement comme une préfiguration – et, pourquoi pas, comme un véritable ancêtre – de Tournesol. L'analyse onomastique corrobore largement cette parenté : de part et d'autre l'on trouve même paradigme végétal (tournesol et calice, le tout et la partie), même mélange interlingual (les deux noms sont au croisement du grec et du français), même solennité boursouflée qu'étouffe aussitôt le ridicule du sens et de l'archaïsme, même structure phonique enfin (à l'allitération de Tryphon Tournesol correspond l'assonance à la fin d'Hyppolite Calys). Pour ce qui est des relations de famille entre Calys et Tournesol, une donnée capitale est le début du prénom du premier, *hyppo-* : à le traduire du grec (pour autant d'ailleurs qu'une traduction soit vraiment nécessaire), on parvient à donner à

Caly une place comparable à celle, plus gauloise dans tous les sens du mot, du *chevalier* François de Hadoque.

Quant aux deux policiers, l'élément chevalin que la fiction leur attribue se situe comme il se doit quelques crans en-dessous du niveau de Tournesol. En même temps, et c'est tout à leur avantage d'*agents textuels*, le rapport entre *cheval* et *hippos* se verra rehaussé spectaculairement. Reportons-nous, pour plus de détails, au plus futuriste des albums, *On a marché sur la Lune*. Juste après que Tournesol a révélé le lieu exact de l'alunissage, le cirque Hipparque, le capitaine lance contre les Dupondt une pointe qu'ils ne saisiront qu'avec un retard tout à fait révélateur. En voici les termes exacts :

DUPOND : Le cirque du Parc ?... Tiens, ça c'est épatant ! Il y a longtemps que nous n'avons plus été au cirque, pas vrai, Dupont ?

DUPONT : Oui, chic... Mais j'ignorais qu'il y avait un cirque sur la Lune !... Vous le saviez, vous, capitaine ?

HADDOCK : Si je le savais ?... Bien sûr. Tout le monde sait cela !... J'ai même appris qu'ils avaient besoin de deux clowns... Vous feriez parfaitement l'affaire ! (p. 18)

Dans la perspective qui est ici fixée, le choix de *Hipparque* est évidemment lourd de conséquences. Pris comme un tout, le nom de l'astronome et mathématicien grec (II^e siècle av. J.-C.) est en parfaite harmonie avec le contexte scientifique où il s'insère. D'un côté, l'on pourrait déceler une affinité élective, si ce n'est un air de famille évident, entre Tournesol et ses illustres prédécesseurs (proximité aux antipodes de l'ignorance qui est celle des Dupondt chaque fois qu'ils s'aventurent dans le labyrinthe de la Culture). De l'autre, ce nom propre constitue une variation judicieuse, euphorique, sur l'idée de cercle, Hipparque étant celui qui introduisit la division du cercle en degrés, minutes et secondes (maîtrise et symétrie qui augmentent encore le ridicule des zéros aveuglément tracés par les Dupondt dans les déserts arabes de *Tintin au pays de l'or noir*).

En fait, écorché dès son premier écho, le nom fonctionne surtout comme corps morcelé, antérieur à toute identité établie. La reprise tronquée « cirque Hipparque »/ « cirque du Parc » inscrit d'emblée les deux côtés que le commentaire devra embrasser. S'il est vrai que, contigu au mot *cirque*, le *parc* peut être un terme qui ressuscite le monde de l'enfance, tout le poids tombe évidemment sur l'élément censuré *hipp*, qu'une traduction dont l'efficace ne doit plus être prouvée rattache à l'ancêtre mythologique de Haddock, le *chevalier* François de Hadoque, symbole de toute origine glorieuse. Ici pourtant, la noblesse est descendue de plusieurs crans, et cela pour deux raisons.

D'abord parce que le signifiant *hipp*, embrayeur possible de prestige et de virilité, est ici effacé au profit de l'idée moins flatteuse du cirque. Preux chevaliers que les Dupondt ? Tout ce qui rappelle la chevalerie sera, dédoublée et mécanique, la Citroën *deux-chevaux* avec laquelle, réplique

molle et aplatie de la fière et turgescence *Licorne*, les policiers se déplacent dès *L’Affaire Tournesol*.

En second lieu parce que *hipp* fonctionne aussi comme onomatopée et désigne alors le hoquet de l’ivrogne. Ce n’est pas un hasard si on le retrouve dans cette fonction lors de la suite de la dispute :

Vous... vous deux... espèces d’ec... d’ectoplasmes... je ne vous demande pp... pas si votre grand... grand-mère fait du vélo... Le cirque Hip... Hipparque avait besoin ddde... deux clowns. Vous auriez dû y... y rester !
(p. 56)

À bien analyser cette nouvelle insulte de Haddock, l’on se rend vite compte que l’exhibition de la piètre descendance des Dupondt n’est pas seulement assurée par la perversion du nom d’Hipparque, mais qu’elle informe l’ensemble du passage. La mention du *vélo*, c’est-à-dire d’un appareil de locomotion à deux roues (à deux zéros ?), exprime à merveille, et avec combien de dédain, la distance entre les vrais membres du clan Tintin (ceux qui comme Tournesol et Haddock inventent des fusées et rêvent de fiers vaisseaux) et les Dupondt (dont la famille s’extériorise dans la pauvreté des bécanes et des deux-chevaux). Quant à l’arrivée, elle sans doute plus inopinée, de la grand-mère, l’on peut y voir tout à la fois l’énième indice de la nature stéréotypée des Dupondt (la grand-mère étant celle qui est *deux* fois mère) et le symptôme déplacé de l’absence de toute paternité, sinon véritable, du moins nommable.

Une structure textuelle supplémentaire, ainsi, se met en place qui a pour mérite de souligner que grâce à un travail ardu sur le signifiant Hergé arrive à arracher le rapport totémique et on ne peut plus stéréotypé entre personnage et animal au domaine thématique où il est généralement confiné. Le patient labeur sur l’éventail de mots que déploie chaque mot (à condition qu’il soit lu à la lettre) permet à Hergé de structurer le « personnel du roman » avec plus de finesse, sinon avec plus de puissance, que ne le font les heurts psychologiques auxquels, pourtant, ils continuent non moins à se livrer.

1 Pour une théorie du nouveau roman, Seuil, 1971, p. 118.

2 Une approche génétique des différents albums n’aurait d’ailleurs pas de mal à démontrer qu’il en va tout à fait de même au niveau de l’histoire éditoriale de chacun d’eux.

3 Pour une application de ces principes au domaine du roman-photo, je me permets de renvoyer à mon article « Les mots dans la photographie », in *Conséquences*, n° 4, 1984, p. 63-74.

4 À noter aussi que les excès du capitaine sont purement vocaux et qu’il n’ira pas jusqu’à l’agression physique, comme il s’apprêtait à le faire avec les prétendants au trésor : il a beau déverser sur Tournesol une avalanche de bruit, rien n’indique qu’il est prêt à se retrousser les manches.

5 Dont le nom de famille est quant à lui enchevêtré dans RINO TOSSI.

6 Presque, car la traduction du nom jouera un rôle non négligeable dans la mise en scène de cette héroïne.

7 Que les adversaires principaux de Tintin, Rastapopoulos en tête, portent tous des noms plus ou moins exotiques est devenu très vite un chef d’accusation contre un Hergé réputé foncièrement xénophobe. Voir Alain Rey, *Les Spectres de la bande*, op. cit., p. 167.

Science-fiction et généalogie ou Tournesol et la psychanalyse¹

L'introduction progressive de personnages récurrents, à commencer par ceux de Haddock et de Tournesol (et, dans une moindre mesure, de Bianca Castafiore) qui prennent peu à peu la place initialement occupée par Milou, transforme l'univers « naturel » du protagoniste en espace « culturel ». L'être sans famille et sans attaches se fixe (à Moulinsart) en même temps qu'il s'inscrit dans une famille (non pas biologique, mais construite par choix et consentement mutuels). Dans cette structure familiale, Tintin sera l'enfant trouvé, Haddock le bâtard, Tournesol le père et Bianca Castafiore la mère.

La contribution décisive de Jean-Marie Apostolidès au colloque *L'Archipel Tintin* a permis d'étendre cette analyse à un niveau proprement anthropologique². La mise en place des liens familiaux s'avère en effet, non pas l'aboutissement d'un processus d'acculturation, mais le symptôme d'une série de modifications plus profondes encore, qui touchent entre autres à l'action du héros, au statut des objets, à la nature de l'échange, voire à l'organisation de la société tout entière.

D'autres lecteurs préfèrent une lecture en partie différente, plus axée sur la seule question des mythes familiaux. Tel est le cas du psychanalyste Serge Tisseron, dont les interprétations, d'Hergé autant sinon plus que de Tintin, ont rencontré un succès certain. Laisant de côté les idées de Tisseron sur la bande dessinée et sur Hergé, on voudrait s'attacher ici à l'une de ses hypothèses sur la structure familiale sous-jacente aux *Aventures de Tintin*, celle notamment qui remet en question l'interprétation convenue de Tournesol dans la cellule familiale. En guise de transition entre l'analyse de Haddock et de Tournesol (voir chapitres précédents) et celle des Dupondt et de Bianca Castafiore (voir chapitres suivants), c'est une relecture des pages de Tisseron sur les aspects maternels de Tournesol que se propose le présent chapitre.

1. Plus à l'est ou plus à l'ouest ?

Le rôle de Tournesol ne va donc pas sans duplicité. Tout en symbolisant, pour Tintin et Haddock, une figure paternelle, le professeur se voit lui-même confronté, sitôt instillé dans la famille, au problème de sa propre ascendance.

Pour se souvenir, Tournesol va choisir l'aventure la plus futuriste de toutes³, l'expédition lunaire d'*Objectif Lune* et d'*On a marché sur la Lune*. Frappé par une crise d'anémie lors des préparatifs du voyage, le savant y rencontre également une partie de son passé. À l'instar de la découverte du capitaine, qui phantasma un Père en parcourant un vieux journal de bord, celle du

professeur sera à la fois livresque et symbolique : ce n'est pas en dehors des albums qu'il faudra chercher à remonter au Père, et celui-ci sera moins l'ancêtre biologique que le représentant excessif, caricatural, hyperbolique du type de personnage dont Tournesol constitue l'avatar définitif.

Dans son interprétation de cet épisode⁴, Tisseron s'appuie essentiellement sur les ressemblances il est vrai fort intrigantes entre deux groupes d'albums : *Le Secret de La Licorne* et *Le Trésor de Rackham le Rouge*, d'une part, *Objectif Lune* et *On a marché sur la Lune*, d'autre part. Chacun d'eux est centré sur une interrogation sur le passé personnel d'un des protagonistes – ici le professeur et là le capitaine –, mais c'est en de tout autres directions que ces aventures feront courir les personnages. La quête de Haddock va le diriger vers l'ouest (l'île au trésor du pirate), celle de Tournesol commence par l'exiler à l'est (la base de Sbrodj en Syldavie). Et Tisseron de conclure, en guise de projet de lecture :

Les indications du pendule, comme celles des parchemins, ne sont éclairantes que pour qui sait les prendre dans leur sens figuré : « L'Est » de Tournesol, après « L'Ouest » du capitaine, pourrait bien signifier d'abord l'autre côté. Et puisque le côté Haddock concernait la question paternelle, il n'est pas absurde de penser que cet autre côté concerne le questionnement hergéen autour de l'autre parent, c'est-à-dire de la mère⁵.

Soit, bien que faire de l'Occident l'apanage du seul capitaine n'aille pas sans problème. N'est-ce pas le professeur qui ne se lasse de répéter, pendule en main, « plus à l'ouest », à tel point que ces mots ont fini par devenir comme une phrase-éponyme du personnage. Qui plus est, *Tintin chez le psychanalyste* n'explique pas le rapport – il est d'inversion – avec le précédent voyage de Tournesol, enlevé par les descendants de l'Inca (et l'Amérique du Sud ne se trouve-t-elle pas, pour lui, à l'ouest ?) : après avoir failli mourir dans le temple du soleil, le professeur va se tourner vers la Lune. Le lien exclusif entre Haddock et l'Ouest s'avère ainsi plutôt léger.

Il y a pourtant davantage, car, curieusement, ce programme de lecture (que nous apprend Tournesol sur la figure de la mère ?), la suite de l'exposé de Tisseron ne le remplit pas tout à fait. D'un côté, en effet, la réflexion sur Tournesol revient très vite, pour s'y attarder considérablement, à la fonction du père. Père mythique et sanguinaire, d'abord : le Rascar Capac des *7 Boules de cristal* et du *Temple du Soleil*. Père humain et bienveillant, ensuite : le Baxter d'*Objectif Lune* et d'*On a marché sur la Lune*. Soit, encore qu'il se révèle possible, j'en reparlerai, de situer un peu autrement le personnage de Baxter. De l'autre côté, lorsque intervient enfin, dans les dernières pages du chapitre sur Tournesol, le pôle maternel, ce sera très en sourdine et avec une distance qui ne manque pas de laisser perplexe. Tisseron prétend identifier un secret fondamental, mais s'interdit en même temps d'y jeter quelque lumière que ce soit.

Ce sont ces deux points – le repli sur le père, l'évitement du secret de la

mère – qu'il convient d'examiner de plus près. Comment le secret est-il dépisté ? Parti des convergences troublantes entre *Le Trésor de Rackham le Rouge* et *On a marché sur la Lune*, Tisseron surdétermine, assez logiquement, l'endroit où les deux récits divergent. Ce moment peut être localisé de manière tout à fait univoque. C'est la page 37 des albums respectifs, à laquelle correspondent, dans le *Trésor*, la découverte de l'épave de *La Licorne* qui va mettre Haddock sur la piste de Moulinsart et de ses propres origines, et, dans *On a marché sur la Lune*, celle d'une couche de glace souterraine que les symétries ébauchées ci-dessus tirent inévitablement, aux yeux de Tisseron, du côté de quelque symbole maternel. Mais lequel précisément ? On continuera à l'ignorer, car Tournesol, dont Tisseron croit avoir percé les ténèbres du mystère, s'attachera à l'effacer. Dans une communication-radio à la Terre, il mentionnera, non pas la présence (pourtant spectaculaire, dit Tisseron) de la glace, mais celle (plus anodine ?) de « métaux rares » (Tournesol annonce vouloir explorer « méthodiquement les grottes découvertes par Tintin, et où doivent se trouver de riches gisements d'uranium ou de radium », cf. *On a marché sur la Lune*, p. 38). Tisseron commente :

Mais le fait que Tournesol mentionne les grottes en attirant l'attention de la Terre sur une autre information (la présence de « métaux rares » que rien dans le récit ne laissait attendre) donne à son intervention des allures de rideau de fumée ! Sans parler de mensonge, c'est bien pour le moins de secret qu'il s'agit ici. Tournesol aurait-il organisé le voyage pour s'assurer de cette information, lui qui est justement qualifié « d'être dans la lune » ? En tout cas, le secret sera gardé : Wolff, le seul qui aurait pu l'éventer, meurt pendant le retour⁶...

Or, et cette attitude ne s'accorde guère avec l'acharnement interprétatif à hauteur du secret non moins bien gardé de François de Hadoque, Tisseron va s'autoriser du silence de Tournesol pour ne pas aller plus avant et couper là son analyse. Alléguant que le secret de la glace est scellé par le professeur, il renchéra en acceptant qu'il l'est pour tous et toujours.

Que penser de pareille abdication lectorale ? Plutôt que de le référer à quelque nouvel inconscient (celui de l'exégète par exemple), admettons qu'elle est tout simplement, sinon la preuve, du moins le symptôme d'une impasse textuelle. Si, devant les glaces maternelles, Tisseron se rebiffe pour épouser la discrétion du professeur, ne serait-ce pas, en effet, parce qu'il n'y a rien à en dire ? Rien du moins qui concerne le déchiffrement psychanalytique de la glace ou de ces métaux qui, par un cas de déplacement presque scolaire, la supplantent dans une alternance non moins stéréotypée de frigidité et de rut.

Ce n'est donc pas faute de clé(s), mais bel et bien par son inadéquation foncière que, sur ce point précis (mais essentiel), l'analyse de Tisseron tourne court. Une lecture différente doit donc être proposée, et qui rende compte aussi des motifs couplés de la glace et des métaux, éléments rien moins que fortuits. Seulement, pour ce faire, ce sont les bases mêmes de l'approche de

Tisseron qui devront être mises en question. Car ce n'est pas à la Mère, mais au Père que la lecture va aboutir. Après Haddock, c'est à Tournesol qu'il incombe de regarder en face le problème de son ascendance. Et la réponse ne sera pas donnée par la superposition du *Trésor de Rackham le Rouge* et *On a marché sur la Lune* (car si nombreux que soient leurs rapports, ceux décelés par Tisseron sont inaptes à éclairer ce qui constitue le noyau dur de son commentaire : la couche de glace, les métaux rares), mais par l'alignement d'*Objectif Lune* (et, dans une moindre mesure, *On a marché sur la Lune*) sur un album plus ancien, mais tout à fait capital pour l'archéologie du personnage de Tournesol : *L'Étoile mystérieuse*.

2. Tryphon Tournesol, alias Hyppolite Calys

Dans *Objectif Lune*, plus que dans les autres albums, le professeur Tournesol a du mal à conjuguer harmonieusement l'enfant et le génie qui en son sein cohabitent. Au contraire, les deux côtés de son caractère tendent à se dissocier, puis à alterner. Tantôt le voilà savant pur et dur, tantôt grand enfant insupportable. Du dernier de ces états témoigne surtout la mémorable crise de colère qui, signe de régression, va déboucher sur la non moins terrible crise d'amnésie dont il ne sera tiré que par le mot qui l'avait déclenchée : l'expression « faire le zouave » que le capitaine avait cru nécessaire de lui appliquer et qui déclenche et la colère et, indirectement, l'amnésie de Tournesol.

Toute la question est donc de savoir d'où vient la force terrible de cette expression assez bénigne, du moins dans la bouche du capitaine. La réponse pourrait être moins absconse qu'on ne le croit. Si « faire le zouave » heurte tant le professeur, si les effets de cette insulte vont s'avérer tellement désastreux, c'est peut-être parce que, tout simplement, le mot est *juste*⁷. Tournesol, à bien y regarder, fait vraiment le zouave, dans les deux sens de la formule. 1) Il se comporte de façon grotesque, la suite le démontre clairement : immense, son orgueil d'être à lui seul l'inventeur de la fusée ; sans bornes, la fureur qui le dresse contre qui ose mettre en doute son génie (sa chute pourrait être la punition de cette *hubris*). 2) Il perd aussi son temps, non pas littéralement, mais sur le plan structurel. En dépit des apparences, qui, elles, le projettent dans le plus fabuleux des mondes à venir, il est indéniable que, métaphoriquement, Tournesol régresse et retrouve des couches très anciennes, très refoulées de son personnage. Point capital, et qui mérite quelque lenteur.

Bien entendu, le temps qu'il remonte n'est pas le temps référentiel (la Lune n'est pas un champ de fouilles, ni les plans de la fusée un arbre généalogique), mais le temps spécifique des albums, temps qui n'existe pas en dehors de l'enchaînement des pages et des volumes. La symétrie avec le problème du rêve des personnages de bande dessinée est ici parlante. S'il est vrai que le rêve peut être défini comme un retour déformant sur les événements du jour

qui vient de s'écouler, la reconstruction de ces derniers ne doit pas passer par l'exploration du psychisme du personnage, mais par la lecture des planches qui précèdent et, chose absurde dans le réel, de celles qui suivent. Il s'en ensuit une conclusion très importante pour le statut du rêve :

Davantage que la révélation d'un psychisme torturé, [le] rêve-nœud est l'un de ces moments privilégiés où l'album met en relation ses éléments fondamentaux pour rendre manifestes les liens virtuels qui les unissent [...]. Le travail de ce rêve consist[e] à lier, et dès lors à faire lire⁸.

De même ici, profiter de la crise d'amnésie du professeur pour creuser le problème de son ascendance n'est pas du tout une tentative pour le doter d'une vraie famille ; c'est, tout au contraire, une démarche qui, en comparant le professeur avec les personnages à fonction parallèle apparus dans les autres volumes, s'efforce de mieux comprendre Tournesol, dont les traits spécifiques ni l'évolution ultérieure ne peuvent être détachés du paradigme dont il n'est qu'une réalisation parmi d'autres.

Aussi l'anamnèse est-elle purement textuelle. C'est, à travers la perte de mémoire de Tournesol, à se remémorer avec lui et à sa place que le lecteur est invité. Et cet effort va donner lieu à la reconnaissance d'un ancêtre. Reconnaissance cathartique pour le professeur qui, cessant de faire le zouave, peut redevenir le génie bon enfant qu'il était en germe.

Or, puisque nulle part Tournesol n'évoque lui-même cette rencontre avec l'ancêtre, la question doit être posée : qu'est-ce qui prouve, dans *Objectif Lune*, qu'une telle anamnèse est demandée au lecteur ? En d'autres termes, qu'est-ce qui indique que l'effort mémoriel réclamé à Tournesol comme au lecteur dépasse la seule intrigue de cet album pour mettre en branle une recherche d'une tout autre envergure ?

Un premier indice est donné par les notes infrapaginales, qui tendent un pont entre l'album et ceux qui le précèdent. Or, dans *Objectif Lune*, c'est au cours justement de la séance thérapeutique qu'une telle note s'ajoute au texte. Non pour identifier les sources du mal de Tournesol (une référence pareille mettrait trop en question le régime représentatif de la narration), mais pour préciser l'endroit où s'était manifesté pour la première fois un personnage auquel le capitaine fait brièvement allusion. C'est dire que là où Tournesol échoue à retrouver sa mémoire, l'album, lui, se souvient parfaitement et explicite ce savoir par de précises références bibliographiques.

Le statut textuel de l'anamnèse, puis le rapport entre guérison et intertexte deviennent plus patents encore, quand le lecteur aperçoit que les maladies cocasses indisposant les Dupondt sont présentées comme les « suites » (*Objectif Lune*, p. 22) ou la « rechute » (*On a marché sur la Lune*, p. 12) d'un mal mystérieux contracté lors d'une mission racontée dans *Tintin au pays de l'or noir*. Une leçon simple s'en déduit : si les troubles physiologiques des Dupondt sont une reprise mimétique d'une péripétie antérieure, il pourrait bien en aller de même pour Tournesol. Au lecteur, alors, de partir lui-même à

la recherche de ce qui se répète.

À cela s'ajoute le surnom dont les messages codés des éternels ennemis, les Bordures, ici pirates de l'air avant la lettre, affublent Tournesol : le *mammouth*. Au-delà d'une référence directe aux allures gigantesques de l'opération lunaire, la saveur préhistorique du terme n'est pas sans activer à sa manière la problématique temporelle du professeur.

Quelle est alors la figure dont le texte, davantage que le professeur lui-même (qui en tout cas n'en souffle mot), se souvient comme l'ancêtre de Tournesol ? Bien des facteurs s'allient pour insinuer qu'il ne peut s'agir que d'Hyppolite Calys, le directeur de l'Observatoire, personnage archiborné et, surtout, insondablement mégalomane, qui avait dominé les premières pages de *L'Étoile mystérieuse*.

Du point de vue de leurs caractères respectifs, il existe entre Calys et Tournesol (celui du moins d'*Objectif Lune*) des signes de parenté indéniables. De part et d'autre, c'est le savant distrait, inattentif à tout ce qui ne relève pas de ses préoccupations scientifiques immédiates, imbu de lui-même au point de ne travailler que pour sa gloire personnelle. Si Calys, sur ce point, est un personnage plus directement dangereux que Tournesol (ayant prédit la fin du monde, il reste atterré de dépit quand n'a pas lieu la collision avec le bolide qui l'aurait rendu célèbre !), il serait tout aussi erroné de négliger dans ce dernier le poids de la folie des grandeurs.

Témoin par exemple cette reprise presque littérale (cf. *L'Étoile mystérieuse*, p. 11 : « Moi, Hyppolite Calys, j'ai découvert un métal nouveau, auquel je donnerai mon nom : le calystène », et *Objectif Lune*, p. 16 : « Car j'ai inventé un produit, la tournesolite... »), où nos deux inventeurs n'ont de cesse qu'ils n'aient marqué leur découverte de la manière la plus fondamentale et éclatante qui soit : la nomination, comme s'ils ne travaillaient qu'en vue de devenir *onomathurges*. De part et d'autre, les ressemblances affluent : même mécanisme dérivationnel du néologisme (suffixation du nom propre : *calystène*, *ournesolite*) ; même prolixité des savants qui réagissent à peine aux interventions du dehors ; même indifférence à la perplexité de leur public ; même extériorisation histrionique du surmoi dans la danse. L'analyse onomastique (elle s'impose, vu le plaisir néologique auquel s'adonnent les personnages) corrobore largement ces données : même paradigme végétal (ournesol et calice : le tout et la partie) ; même mélange interlingual (les deux noms sont au croisement du grec et du français) ; même solennité boursoufflée et archaïque ; même structure phonique aussi (à l'allitération de Tryphon Tournesol correspond l'assonance à la fin d'Hyppolite Calys). Mais pour ce qui est des relations de famille entre Calys et Tournesol l'élément capital est peut-être le début du prénom du premier : *hyppo*. À le traduire du grec, on parvient à donner à Calys une place comparable à celle, plus gauloise dans tous les sens du mot, du chevalier François de Hadoque. Si François est le père que se rêve Archibald Haddock, Calys serait le modèle dont Tryphon Tournesol cherche à se débarrasser grâce à la crise qui le frappe dans *Objectif*

3. Retour à *L'Étoile mystérieuse*

Mais c'est quand on regarde de plus près les histoires respectives de *L'Étoile mystérieuse* et d'*Objectif Lune/On a marché sur la Lune* que les derniers doutes quant à la superposition de Calys et de Tournesol doivent être levés, tant sont abondantes, très souvent en forme de chiasme (figure autrement forte que la simple répétition qui, elle, peut n'engager que deux termes), les correspondances entre ces albums.

Le noyau de *L'Étoile mystérieuse* ? C'est la quête de ce métal inconnu, le calystène, dont des gisements se trouveraient dans un aérolithe tombé en pleine mer au nord du Groenland⁹. Émergeant en partie, le débris d'astre se laisse repérer par une colonne de fumée gigantesque, les grandes températures du corps céleste ayant fait entrer en ébullition les eaux de la mer.

Celui d'*Objectif Lune* et d'*On a marché sur la Lune* ? L'exploration de la surface lunaire. À la différence de l'astre de l'album précité, la Lune est une étoile éteinte (extinction dont la couche de glace découverte par Tintin n'est sans doute que la forme hyperbolique) et qui apparemment ne contient rien de très précieux (la substitution, dans le message transmis par Tournesol, des « métaux précieux » à la « glace » plus roturière dit surtout l'envie du professeur de trouver, tel son prédécesseur Hyppolite Calys, du nouveau). De même, au lieu de se diriger vers un astre tombé dans la mer, c'est, ici, dans un endroit situé entre trois mers¹⁰, que se fera l'alunissage. Et comme il s'agit de la mer des Nuées, la mer du Nectar et la mer des Vapeurs, leurs noms rappellent directement la colonne de fumée de *L'Étoile mystérieuse*.

Similitudes encore au niveau des moyens de transport, qui fonctionnent en poupées russes : l'hydravion transporté par le navire polaire, le char lunaire emporté dans les soutes de la fusée. Répétition aussi à hauteur des moyens de communication ; c'est toujours par radio que l'on reste en contact avec la base, ce qui donne lieu à la reprise quasi littérale, seul changeant le lexique (plus moderne, plus technique dans *Objectif Lune*) du gag du casque que l'on oublie d'enlever, entre autres. Car le nombre de gags qui sont répétés sans presque la moindre modification est assez impressionnant. Ainsi, toujours par exemple : la communication coupée à cause de deux fiches détachées (*L'Étoile mystérieuse*, p. 34) ou de fils déconnectés (*Objectif Lune*, p. 33), et la pipe du capitaine lancée en l'air par un coup de poing sur la table (*L'Étoile mystérieuse*, p. 61) ou par un geste imprudent du professeur (*Objectif Lune*, p. 30).

Similitudes aussi quant aux acteurs mis en scène. Entrent en lice le parti du Bien (les expéditions financées, ici par le Fonds européen de la recherche scientifique, là par la Syldavie) et le parti du Mal (le Capital représenté par la banque Bohlwinkel de Sao Rico, la Dictature exemplifiée par le régime moustachiste de Bordurie). Celui-là généreux et loyal, celui-ci doté de toutes

les fourberies du monde, car le Mal agit en cachette, jusqu'à ce qu'il soit démasqué et que s'engage un combat ouvert. Des stratagèmes de l'adversaire (le sabotage, le faux S.O.S., le téléguidage des opérations depuis l'étranger) Hergé profite pour croiser une fois de plus le ciel et la mer : dans *L'Étoile mystérieuse*, c'est un navire appelé le *Kentucky Star* qui reçoit l'ordre de couler la coquille de noix qu'est le *Sirius* en feignant une collision ; les espions d'*Objectif Lune* se servent d'un langage secret où foisonnent les termes maritimes (Haddock devient le cachalot, le vol de la fusée est baptisé « opération Ulysse »).

Dans les deux cas, le motif des adversaires est identique : le vol. Mais son objet est on ne peut plus différent. Dans *L'Étoile mystérieuse*, il est lié à l'endroit vers lequel on se dirige (le calystène, caché dans le météorite en voie de s'immerger), alors que dans *Objectif Lune* et sa suite, c'est le moyen de transport même, la fusée, qui est convoité par les méchants. La différence est de taille et va avoir une grande incidence sur l'économie narrative des deux histoires, car dans *Objectif Lune* et *On a marché sur la Lune* où l'objet de la quête des amis de Tintin est presque gratuit (atterrir sur la Lune est une donnée fictionnelle bien moins intéressante après tout que la recherche de quelque île au trésor), le centre de gravité de l'histoire doit se déplacer pour que l'intérêt du lecteur soit tenu en éveil. D'où l'intrusion de l'adversaire dans le camp de Tintin, au lieu de la course contre la montre entre deux équipes qui jamais ne se touchent. Intrusion double : celle d'abord d'un passager clandestin ; celle d'un traître ensuite, Frank Wolff, personnage au nom parfaitement infidèle, puisque usurpant, outre une franchise qui est tout sauf la sienne, une familiarité avec le monde animal d'Haddock et de Milou (*wolf* étant le mot flamand pour loup) que le texte se hâte de contredire en multipliant les démêlés de Milou et Haddock avec Wolff. Récurent, par exemple, l'empressement de ce dernier à fermer la porte au nez des premiers.

Capable de trahison, Wolff l'est aussi de sincère repentir. Ambivalence tout à fait caractéristique de la complexification progressive de l'œuvre d'Hergé où les frontières du bien et du mal ne restent pas aussi étanches qu'au début. Ce qui importe bien sûr pour l'appréciation du rapport Calys/Tournesol : loin de se modeler sur quelque image idéale, le professeur se heurte à un passé peu glorieux.

Rapprocher Tournesol de Calys, c'est aussi l'éloigner de cette autre figure paternelle que Tisseron identifie sans hésiter comme le vrai père du professeur, Baxter :

Une libre interprétation phonétique de « Baxter » ne nous révèle-t-elle pas des sonorités qui sont à la fois celles du mot latin « pater », signifiant père, de l'expression « base à terre », et de l'injonction de « ne pas se taire », qui est la première règle de toute psychanalyse¹¹ ?

Tout cela n'est sans doute pas faux, mais a la faiblesse de passer outre à une relation autrement évidente, celle qui met en contact Baxter et Chester.

Capitaine du *Sirius*, ami de toujours de Haddock, ce Chester, dont le nom rime avec celui de Baxter, est celui qui, à certains moments difficiles, prête à Tintin et Haddock une inappréciable aide logistique. Dans *L'Étoile mystérieuse*, il leur fournit le gasoil que refusent les complices de Bohlwinkel, alors que dans *Le Trésor de Rackham le Rouge*, il va jusqu'à leur prêter son chalutier – autant d'interventions donc qui ne sont point trop différentes du rôle joué par Baxter. Davantage qu'au pater, Baxter, si l'on se rend attentif au pluriel des mots, pourrait renvoyer à cette fonction d'approvisionnement qu'il partage avec Chester : celui-ci désigne aussi une sorte de fromage, celui-là est l'équivalent de la perfusion.

Supposer que, par sa colère et son orgueil aussi enfantins que démesurés, Tournesol revit, dans *Objectif Lune*, certains traits de l'Hyppolite Calys de *L'Étoile mystérieuse*, cela implique entre autres que sa sortie de l'amnésie (punition draconienne de sa folie des grandeurs) le guérit aussi des côtés moins plaisants de son ancêtre. S'étant corrigé du crime d'orgueil en jouant le mimodrame qui lui fait se ressembler à s'y méprendre à Hyppolite Calys, Tournesol peut enfin devenir le sage pater familias qu'il était en germe. Voyez, par exemple, au début d'*On a marché sur la Lune* (p. 19), son attitude de prêtre officiant, yeux et bras levés au ciel, quand il réconcilie Haddock et les Dupondt, rétablissant l'union sacrée de la famille menacée par ses membres trop humains pour toujours bien s'entendre. Que quatre cases plus loin il rechute et s'en prenne presque physiquement à l'un des détectives ne met pas en cause la transformation radicale qu'il a subie : la possibilité de retomber dans la crise mémorable d'*Objectif Lune* restera toujours présente, afin de rappeler que, pas plus que les autres, Tournesol n'est parfait. De la métamorphose du personnage, pas de preuve plus solide que celle qui concerne la surdité de Tournesol. Acceptant de se servir d'un cornet acoustique, le professeur refuse catégoriquement qu'on le qualifie de sourd. À la demande de Tintin : « Ah ! vous employez un cornet acoustique, à présent ? Pourquoi pas, plutôt, un de ces petits appareils qui se placent derrière l'oreille et qui ne se remarquent presque pas ?... », il réplique en souriant : « Oui, oui, je vois ce que vous voulez dire... Mais ces appareils-là, c'est pour les sourds !... Moi, n'est-ce pas, je suis seulement un peu dur d'une oreille... » (*Objectif Lune*, p. 8). Ce n'est qu'une fois la crise terminée (crise dont il sortira tout seul, en comprenant le mot « zouave » sans l'aide de nul appareil acoustique) qu'il va enfin accepter de porter l'appareil tant honni, tout en continuant de protester, bien sûr, humanité oblige, qu'il n'a jamais été sourd et qu'il n'a accepté ce supplice que pour des raisons scientifiques : « Pour le voyage sur la Lune, je tiens à entendre parfaitement les indications de la radio » (p. 52)¹². Mais le pas est franchi, et le moment où Tournesol s'y décide doit très peu aux arguments plus ou moins spécieux qu'il avance et beaucoup à l'anamnèse qui vient de le secouer.

1 Une première version de ce chapitre a paru dans *Degrés*, n° 59, 1989.

2 « Dans le ventre de *La Licorne*. L'organisation du monde de Tintin », in Benoît Peeters (dir.), *L'Archipel Tintin*, Paris-Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2003. Ce volume reprend les actes d'un colloque organisé à l'occasion du vingtième anniversaire de la mort d'Hergé.

3 Rappelons que, à la différence des autres prétendants à la succession Rackham le Rouge, Tournesol refuse catégoriquement l'arbre généalogique : dans son cartable, point de pedigrees, mais des plans, des croquis d'une œuvre à naître.

4 Cf. le chapitre « Tournesol décolle ou la question de l'attachement maternel », in *Tintin chez le psychanalyste*, op. cit., p. 73-85.

5 *Tintin chez le psychanalyste*, op. cit., p. 73.

6 *Tintin chez le psychanalyste*, op. cit., p. 84 (souligné par l'auteur).

7 Cette fondamentale justesse est également soulignée par Michel Serres, qui ne part pas de l'expression « faire le zouave », mais du sens premier (militaire) de « zouave » : « Combien de savants, aujourd'hui, font les zouaves, cela n'est plus du tout une plaisanterie. C'est une critique aiguë et juste, propre à transformer le savoir en statue de sel », cf. « Tintin ou le picaresque aujourd'hui », art. cité, p. 197.

8 *Les Bijoux ravis*, op. cit., p. 46.

9 Là aussi, il est donc question, comme dans le voyage à la Lune, d'un mouvement ascendant, l'océan Arctique se trouvant en haut du globe terrestre. Quant au Groenland (« pays vert »), il contient bien sûr une allusion anticipée à la venue du professeur dont la couleur caractéristique est le vert.

10 Nul doute que le chiffre n'ait ici une valeur symbolique et qu'il contienne des réminiscences au testament du chevalier de Hadoque, où jouait la même dialectique du 3 et du 1.

11 *Tintin chez le psychanalyste*, op. cit., p. 76.

12 C'est aussi à l'orgueil du chef de l'expédition, Tournesol, que fait allusion le nom de code donné par les Borduriens au vol de la fusée : « opération Ulysse ». Outre le renvoi au cheval de Troie (Boris s'introduit dans la fusée comme les Grecs dans la ville assiégée), le nom d'Ulysse évoque l'épisode du chant des sirènes, traversée difficile que le héros réussit à accomplir en se bouchant les oreilles. La surdité du professeur est moins un handicap qu'un symptôme, en l'occurrence de sa superbe, d'abord triomphante, puis maîtrisée.

Les Dupondt, des lettres dessinées

1. Lettre *versus* dessin ?

Réduire, dans une bande dessinée, les mots et lettres à leur seule dimension linguistique, sans reconnaître le poids de leurs aspects visuels, serait évidemment le pire des contresens. Dès leurs couvertures, les *Aventures de Tintin* nous le rappellent d'ailleurs, qui adaptent parfois la forme des lettres du titre aux contenus spécifiques du volume. La majuscule O de *L'Étoile mystérieuse* devient un cercle noir à l'intérieur duquel s'inscrit une étoile à cinq branches. La même lettre, sur la première de couverture du *Crabe aux pinces d'or*, se révèle à même, sans rien perdre de sa lisibilité, d'incorporer une représentation de l'animal en question.

Les limites de cette opération sont évidentes. Non seulement parce qu'elle est loin de gouverner tous les titres : dans *Coke en stock*, par exemple, le double O du titre aurait pu ne pas rester oblong pour s'aligner sur les cercles qui pullulent dans le livre ; quant à la couverture des *Bijoux de la Castafiore*, elle aurait pu compléter le jeu sur les O (transformés en bijoux) par un autre sur la seconde des voyelles qui structurent la fiction : le I (les métamorphoser en bougies, par exemple, n'était point trop irréalisable). Mais le peu d'ampleur du phénomène vient aussi de son caractère uniforme. Partout s'applique le même procédé, celui que Gérard Genette appelle le *mimographisme secondaire*, « qui ne crée pas des signes mais déforme des écritures existantes¹ ». Sa fonction n'est souvent qu'esthétique et sa présence demeure irrégulière.

Or, l'utilisation très locale du travail sur les lettres comme son caractère peu varié ne sont pas propres aux titres des albums. À quelques exceptions près, ils définissent non moins ce qui se passe à l'intérieur de la fiction.

Mais précisons d'abord. En dehors des pages de titre et des mots dans l'image, l'instance linguistique se manifeste essentiellement à deux endroits : l'image, à laquelle elle peut se surimposer, et les ballons, qu'elle remplit. Or, dans aucun de ces domaines, l'exhibition des aspects visibles n'est poussée très loin.

S'agissant du premier cas, celui des éléments superposés, le classicisme d'Hergé est indiscutable. D'un côté, le réservoir de signes utilisés est assez réduit et Hergé ne s'en sert que pour transcrire des bruits ou visualiser graphiquement, à l'aide de signes de ponctuation, certaines réactions brusques des personnages². De l'autre, son emploi s'avère toujours le même, expressif et décoratif. Il *redouble* l'action (l'étonnement ou la stupéfaction, par

exemple, pourraient se lire sans nulle aide verbale sur le visage des héros ; l'explosion d'une maison est suffisamment dessinée pour pouvoir se passer d'un BOUM surnuméraire), quand bien même son intervention dans l'image se fait toujours de manière très *harmonieuse*, témoin, très typique, une case de *Vol 714 pour Sydney* (p. 57) où l'étendue et la forme disloquée du terme onomatopéique sont dictées par celles de leur représenté : les caractères du BAOUM de service ont les bords en dents de scie de manière à épouser aussi fidèlement que possible les contours de la masse d'eau à l'intérieur de laquelle ils viennent se loger.

L'examen du second cas, celui des ballons, semble confirmer ces observations. Les quelques expériences que se permet Hergé sont toujours prudentes et, surtout, très locales, du moins dans la version définitive des albums. Pour peu en effet que l'on compare les différentes versions des volumes redessinés, l'influence de la « ligne claire » (qui est l'aboutissement du travail d'Hergé, non pas son postulat de départ) saute immédiatement aux yeux. Dans les premiers albums, les phylactères étaient plus désordonnés, alors que leur insertion dans l'image se faisait souvent de façon extrêmement laborieuse, si ce n'est franchement maladroite. Lors du remaniement des volumes, et grâce aux principes de clarté conquis par la lutte avec un médium qui était à inventer, ce chaos initial s'est vu domestiqué. Avec succès d'ailleurs, car dans la bande dessinée européenne le système hergéen a été repris jusque par des dessinateurs qui ne se réclament guère de l'esthétique de la « ligne claire ». Tout s'est donc un peu passé comme si les règles dégagées par les *Aventures de Tintin* s'étaient confondues avec l'essence même de la bande dessinée, alors qu'elles n'en sont manifestement qu'une voie parmi d'autres.

Dans son avatar définitif, le phylactère hergéen est aussi conventionnel quant à sa place et à sa forme qu'irrégulier dans sa fréquence et dans ses dimensions.

Il peut remplir une ou plusieurs cases, puis disparaître ou devenir minuscule, alors que son format est fonction de la longueur, elle imprévisible, de l'écrit qu'il *moule* – et qu'il moule avec toujours moins de fioritures, le filet qui le borde se faisant de plus en plus rectiligne à mesure que la série avance. Épousant les dimensions de l'écrit, le ballon obtempère aux impératifs de la narration, tout comme le fait d'ailleurs, dans un registre comparable, la case, dont le fonctionnement a pu être qualifié de *rhétorique* :

[Chez Hergé] la case et la planche ne sont plus des éléments autonomes, elles sont soumises à un récit qu'elles ont pour fonction de servir. La taille des images, leur disposition, l'allure générale de la page, tout doit venir appuyer la narration. [...] Un tel fonctionnement est typiquement rhétorique : la dimension de la case se plie à l'action qui est décrite, l'ensemble de la mise en pages étant au service d'un récit préalable dont elle a pour fonction d'accentuer les effets³.

Hergé est donc aux antipodes d'un auteur comme Jacobs, par exemple, chez qui les ballons s'intègrent à la composition visuelle de la page. Dans le système jacobsonien, la répartition des phylactères redouble la structure des cases, laquelle préexiste toujours au dessin⁴.

Évidemment, le soin des rapports entre ballons et cases – ou entre ballons et ballons – ne fait pas défaut chez Hergé, témoin par exemple un très beau strip de *L'Étoile mystérieuse* (p. 35), où la répartition spatiale des phylactères (avec leur justification, si l'on peut dire, tantôt à droite, tantôt totale, tantôt à gauche) souligne harmonieusement la structure en éventail de la bande.

De part et d'autre de la mince vignette centrale, largement remplie d'un phylactère, s'étendent deux cases plutôt larges et presque identiques, harmonieusement découpées horizontalement par une série de lignes superposées qui barrent toutes la totalité de la vignette : la ligne des ailes de l'avion, puis celle de l'horizon, enfin celle du bord inférieur du ballon. Un effet non moins intéressant est obtenu par cette image de *Vol 714 pour Sydney*, p. 22), où la ligne des phylactères descendant vers la droite contredit la marche en zigzag qui est ou devrait être celle du capitaine, préfigurant ainsi sa chute prochaine (dans la case suivante, Haddock, qui avance les yeux bandés, va en effet se heurter à un arbre).

Ces exemples sont toutefois plus rares qu'on ne pourrait le penser et cette faible fréquence n'a rien d'étonnant, puisque chez Hergé la page et, partant, les ballons ne s'organisent pas en fonction d'un schéma préconstruit, comme on en trouve chez Edgar P. Jacobs, par exemple. Ainsi que Benoît Peeters l'a souligné, le découpage des unités n'obéit pas à des critères visuels ; ce qui importe, ce sont les impératifs du récit (il s'avérera pourtant que ce parti pris technique n'a pas interdit, on ne tardera pas à le voir, quelques savantes exploitations de la surface paginale).

Tout à fait conventionnelle par contre est la place qu'occupent ces ballons dans la case : ils se placent en haut (puisque la voix, tel le souffle, « sort » de la bouche en montant) et, là, à gauche ou à droite suivant ce que le dessin autorise, car avant tout il faut éviter qu'un écart se creuse entre la parole et la source de son émission⁵, puis que l'écrit puisse cacher l'image. Lorsqu'il y a conflit entre le dessin et l'écriture, c'est toujours celui-là qui l'emporte, et sa prépondérance est soit directe (la tête des personnages pénètre fréquemment dans le ballon, elle s'enfonce dans l'écrit comme un coin), soit indirecte (l'écrit va à la ligne pour ne pas déborder sur ce qui doit être vu). Voyez par exemple cette célèbre case du *Secret de La Licorne*, composition en triptyque où le tableau représenté au milieu de la case *refoule* visiblement les dialogues vers les panneaux latéraux :



Tout conduit donc à une neutralisation du phylactère, qui se soumet à l'image et construit avec elle la narration. Or, à première vue, le traitement de l'intérieur du ballon semble contrevénir un peu à cette mise en sourdine. Y frappe en effet, non pas la grisaille des mots ou des lignes, mais le cours régulier des minuscules, puis l'agressive *surponctuation* des répliques. L'on sait que jusqu'à la première version du *Temple du Soleil*, les dialogues étaient transcrits en majuscules et que le passage aux bas de casse était motivé par le désir d'augmenter la lisibilité des signes. D'une lecture plus aisée grâce à l'abandon des majuscules, les dialogues laissent aussi affluer plus clairement le rythme de la voix indiqué par une ponctuation proliférante. Le changement de lettrage est donc avant tout un appoint de lisibilité : outre que les minuscules se déchiffrent plus rapidement que les hauts de casse, le tronçonnement plus visible des phrases permet de mieux mimer la voix absente.

Aussi les dialogues sont-ils émaillés d'un nombre improbable de points de toutes sortes (simples, d'exclamation ou de suspension) dont la fonction mimétique demeure en principe plutôt générale (il s'agit de capter un ton). Dans quelques occasions, toutefois, ces signes peuvent avoir un rôle autrement précis. Ainsi dans le récit mensonger de Wolff dans *Objectif Lune* (p. 22) où les pauses graphiques trahissent le désarroi du coupable obligé d'inventer une histoire de toutes pièces. Qu'on le compare au témoignage plus fluide de Haddock, qui vient pourtant à peine de retrouver la conscience après avoir été assommé par le traître, et l'usage expressif de la surponctuation saute immédiatement aux yeux.

Un Hergé cénien ou lettriste ? Pas vraiment. Car l'importance de la surponctuation pour la prise en compte des paramètres visuels des caractères qu'elle entoure n'est pas la même suivant que l'on a affaire à un écrit *imprimé* ou *manuscrit*. Dans le premier cas, l'accroissement des signes de ponctuation amène indubitablement à une mise en valeur de la dimension visible des caractères voilée par la stéréotypie des caractères d'impression⁶. Dans le second cas (qui est celui d'Hergé), cette augmentation est plutôt l'effet naturel, si l'on peut dire, de la proximité entre l'écriture manuscrite et l'activité du dessin. Autrement dit : ce qui compte ici, c'est moins la surabondance d'un type de signes qui, ailleurs, obligent le lecteur à prêter

attention à un aspect que sa familiarité de l'imprimé lui cache, mais bien, tout au contraire, le choix initial, au niveau du lettrage, d'un type d'écriture *atténuant la possible opposition* entre l'image et les dialogues écrits. Ce que la surponctuation exhibe, c'est donc, contrairement à ce qui se passerait si les paroles étaient composées ou tapuscrites, la soumission de l'écrit à l'image : l'intérieur du ballon ne fonctionne pas autrement que le ballon lui-même.

Est-ce à dire qu'Hergé renonce à exploiter le dessin des lettres ? Pas du tout. Mais il ne s'y livrera pas dans les phylactères : pareil jeu aurait compromis la nature *double* de la bande dessinée, narration écrite et visuelle, qu'il tient à respecter. De même qu'il se refuse à évacuer l'écrit au profit du dessin, de même il n'est pas prêt à tirer cet écrit entièrement du côté du dessin. Certes, Hergé s'efforce de ne pas en exaspérer les différences (ce qu'il aurait fait s'il n'avait adopté la présentation manuscrite, si stéréotypée soit-elle, du discours), mais le travail sur la visibilité de la lettre est réservé à l'image même.

Plusieurs arguments plaident en faveur de cette hypothèse. Il y a d'abord l'uniformité même du lettrage. Ayant préféré les bas de casse aux majuscules pour des raisons de commodité de lecture, Hergé s'abstient aussi de faire coexister ou alterner dans les ballons des lettrages hétérogènes : il ne combine pas les minuscules et les majuscules, ni les lettres manuscrites et les caractères d'imprimerie. S'y ajoute la constatation que le « dérèglement » du ballon ne se fait pas en première instance à partir des caractères qui le remplissent. Pour suggérer la violence de l'énonciation qui fait exploser les cadres rassurants de l'énoncé, Hergé recourt en effet moins à la déformation des caractères qu'aux métamorphoses du *fond* et de la *frontière* du ballon, qui se disloque et se colorie, et à l'insertion d'*éléments dessinés* dans le phylactère, l'écrit étant alors remplacé par une sorte d'idéogrammes. Dans *Coke en stock*, qui est un album particulièrement instructif à cet égard, la colère de Haddock est parfois exprimée par la conjonction de pas moins de quatre écarts. Dans une vignette de la p. 50, par exemple, le ballon lui-même « explose » et dépasse les limites de la case ; son contour n'est plus rectiligne, mais se gonfle irrégulièrement de manière à connoter l'effet d'une détonation ; l'énoncé consiste en une série d'idéogrammes dont la signification, de la foudre à la tête de mort, ne tolère aucune ambivalence ; quant au fond, enfin, il n'est pas laissé en blanc, mais passe à un orange assez foncé, voisin du rouge, ce qui permet le choc, dans une vignette entourée de beaucoup de dialogues (c'est-à-dire de blancs), des trois couleurs primaires : le rouge du fond, le jaune des idéogrammes, le bleu du dessin (le pull de Haddock, la surface de la mer). L'exemple majeur de cette mise à profit de la forme des lettres est fourni sans conteste par *Les Bijoux de la Castafiore*, avec leur dissémination très concertée du O vulvaire et du I phallique⁷. Celui sur lequel il serait pertinent de s'attarder ici n'est pas moins connu, mais certaines de ses conséquences étaient apparemment encore à découvrir. L'enseignement des structures textuelles dévidées jusqu'ici aidera à les cerner de façon plus efficace.

2. Les petits des Dupondt

Les Dupondt, c'est avant tout une moustache : avec leur nom, il n'y a pas d'autre point qui différencie les deux collègues. Et Hergé se plaît à faire varier la forme des moustaches (d'abord indifférenciées) en fonction de celle des lettres-désinences, elles divergentes : les moustaches de Dupond plus arrondies et plus pointues que celles de Dupont. La physionomie des détectives se littéralise (♣ = D, ♠ = T).

Leur rôle dans la série n'est que trop connu : éternels idiots, ils seront les boucs émissaires, sur qui concentrer les sarcasmes dont les autres protagonistes seront dès lors à l'abri. Trop égaux à eux-mêmes, les Dupondt ne peuvent trouver de place à l'intérieur du cercle privé de la famille : il ne leur sera pas réservé de vivre à Moulinart (jamais ils n'y résideront, et leurs passages auront toujours une raison professionnelle). Toutefois, à mesure que la série progresse et que la vie au château se fige peu à peu, pendant que dans la sphère publique commencent à pulluler les négations de la famille idéale – de l'impossible Abdallah et son fantôme de père à Lampion et sa famille nombreuse, bruyante, poisseuse –, le rôle et l'influence des deux policiers va s'accroissant, à tel point qu'à la fin on assiste comme à une revanche des éternelles victimes avec ce que Michel Serres a dénommé très justement le « devenir Dupondt » des albums⁸ enlisés dans la répétition caractéristique de l'être des sosies.

Cette montée en force n'est pas inexplicable. Dans une série où les contre-valeurs finissent par être dominantes, jusqu'à envahir le monde entier et à obliger la petite famille à se replier frileusement sur elle-même, il est normal que l'anti-modèle qu'étaient les Dupondt puisse devenir le modèle ou le moteur de développements originaux. Contrairement aux membres de la famille, tournés vers le passé, ils ne mourront pas sans postérité. Seulement, ce n'est pas une lignée au sens biologique du terme, impliquant une différence d'âge entre les générations qui se relaient. Ici, la reproduction est plutôt horizontale, se faisant comme par scissiparité. Les Dupondt n'engendrent pas des êtres nouveaux, ils contaminent ceux qui existent déjà pour en faire des couples désindividualisés.

Exclus d'une famille de plus en plus figée, les Dupondt vont se venger en peuplant l'univers de petits Dupondt. Commenant dès *L'Affaire Tournesol*⁹, cette « revanche » se fera en deux temps : à l'extérieur, puis à l'intérieur de la famille (mais la coupure n'est pas nette).

Dans *L'Affaire Tournesol*, les agents bordures, parfaits robots à l'image de l'État totalitaire qui les emploie, portent tous le même uniforme : même feutre brun, même imperméable bleu gris. Or ce costume n'est pas inconnu. Il s'offre d'emblée comme une variante très lisible, moins vieillotte mais aussi plus minable, moins « british » si l'on veut, du déguisement de l'agent secret en civil qui est aussi celui des Dupondt. Ce point importe, car il s'ensuit que

la répétition accrue qui, sur le plan des *signes*, va être le trait majeur de la Bordurie de Plekszy-Gladz, doit se lire non seulement en référence à quelque société historiquement attestée (l'Union soviétique de Staline), mais qu'elle joue aussi et surtout par rapport à un modèle interne à la série : la gémellité des Dupondt. De ces derniers, les doubles bordures sont comme l'agrandissement numérique et l'inversion axiologique. Par leur grand nombre, ils transforment les Dupondt en de véritables individus (et il est vrai que, s'ils ont des supérieurs, on ne leur voit jamais de véritables collègues : les Dupondt sont *uniques en leur genre*). La distance entre les deux détectives et les Bordures est celle qui sépare les policiers individuels de l'État policier.

La présence en filigrane des Dupondt dans la société bordure se lit non seulement dans la prolifération de couples d'agents, mais affecte aussi le symbole par excellence du régime en place : la moustache de son chef Plekszy-Gladz, signe omniprésent – des brassards à la carrosserie des voitures, des drapeaux à l'almanach des postes – et partant totalitaire. Comment dessiner des moustaches aux statues de Plekszy-Gladz ?

Que cette moustache soit inséparable de celle des Dupondt, on en voit une preuve tout à fait concluante dans le traitement *mimographique*¹⁰ de l'objet. Car moustachiste, la vie en Bordurie l'est jusque dans son alphabet. Là où les Dupondt moulaient encore leurs moustaches sur la forme des lettres D et T qui les distinguent, Plekszy-Gladz glisse sauvagement des accents circonflexes en forme de moustache dans le lexique bordure. Tyrannie, là du logos sur l'être, ici de l'être sur le logos¹¹. Tyrannie ironique que cette dernière, car à passer en revue les mots ainsi accoutrés – la capitale *Szohôd* (*fou*, en flamand), *Tzôhl* (*douane*), l'Hôtel *Zsnôrr* (*moustache*, en flamand) –, l'on se rend vite compte que seul le O se voit mis à contribution, comme si c'était le vide et le néant qu'il s'agissait à tout prix de couronner littéralement.

L'ascendant le plus direct du modèle des Dupondt s'observe pourtant dans l'interlude de Kronick et Himmerszeck, véritables sosies des deux policiers (que l'analogie de leurs noms et de leurs visages ne s'avère pas parfaite est loin d'être fortuit : le couple bordure n'est pas une *nature*, c'est un état de choses *dénaturé*, imposé par le régime moustachiste). On les présente comme des interprètes (d'emblée, leur parole ne fait donc que redoubler celle des interlocuteurs). Faut-il davantage pour qu'on cherche à traduire leurs noms ? La répétition, ici encore, fait rage : *Kronick* évoque le « malade chronique », *Himmerszeck* est une transposition phonique assez fidèle de *immer ziek* (*toujours malade*, en flamand). Malades, ils ne vont d'ailleurs pas tarder à le devenir sous l'influence de ce que l'on suppose être un vice invétéré : l'alcoolisme. Au cours d'un repas où on les voit manger, la serviette nouée autour du cou, ils se laissent abominablement enivrer par Tintin, aussi prodigue de champagne que curieux de leur arracher le nom de l'endroit où Tournesol se trouve emprisonné. Évidemment, ils seront plus bavards qu'ils ne le souhaitent, mais c'est surtout la rhétorique qu'ils mobilisent qui est intéressante :

BORDURE : Hé ! Hé ! Pas bête !... Vous voudriez nous griser... Pour savoir où... hic... se trouve le professeur Tournesol... Hic... Mais vous ne saurez rien. Nous serons... hic... muets comme des tartes... Non, comme des cartes... comme des parcs... non, des carpes...

TINTIN : Oh ! vous savez, Tournesol, il n'a qu'à se débrouiller.

BORDURE : C'est ça ! Hic... n'a qu'à se débrouiller. D'ailleurs... hic... moi je ne sais rien. Parole... Hic. C'est Sponsz, le hic... le chef de la « ZEP », notre pol... hic secrète qui est seul au courant.

(p. 49)

Rien ou presque n'y manque : les redites, les lapsus, l'aveu involontaire – tous les signes les plus univoques du « style Dupondt » sont bien là. Plus : le jeu des « contraires » nourrit ici, outre les lapsus, des confusions très amusantes entre le dehors et le dedans, la gauche et la droite. Ayant à surveiller Tintin et Haddock depuis le couloir de l'hôtel, Kronick et Himmerszeck croient y être toujours après qu'ils se sont laissé enfermer dans les chambres des prisonniers suivant une règle précisément chiasmatique (Tintin met dans sa chambre à lui le chaperon du capitaine, qui boucle chez lui le guide de Tintin).

L'être Dupondt, toutefois, ne reste pas uniquement ce que l'on côtoie sans s'y mêler et que l'on scrute à une distance sûre. C'est aussi quelque chose qui se rapproche dangereusement et qui finit par s'immiscer de façon intime dans les péripéties des protagonistes. Soit, en guise de terminus, et pour ne pas répéter une analyse qui ne doit pas plus être refaite¹², ce *Tintin et les Picaros* où l'uniformisation moustachiste d'abord s'exporte (le dictateur Tapioca est à la solde de capitaux étrangers et de l'assistance technique de Szohôd), puis devient la condition même de la réussite de l'entreprise : Tintin et Haddock ne pourront introniser Alcazar, l'éternel rival de Tapioca, qu'à l'abri d'un affublement carnavalesque qui n'est pas au-dessus de tout soupçon. D'une part, le déguisement leur vient de Lampion (promu ainsi en allié objectif des « bons »). De l'autre, la parfaite symétrie des masques met entre parenthèses l'existence individuelle de qui les porte : Tintin masqué ressemble plus à Haddock masqué que Dupont ne ressemble à Dupond. C'est donc à Moulinsart seulement que les héros pourront conserver un souvenir de leur identité. À quel degré celle-ci est devenue dérisoire, s'exprime avec humour et aigreur dans l'ultime répartie de la série :

— Eh bien je ne serai pas fâché de me retrouver chez nous, à Moulinsart...

— Moi aussi, capitaine...

— Et moi aussi, mais alors, avec un peu de moutarde.

¹ *Mimologiques*, Seuil, 1976, p. 342, note 3.

2 Un début de taxinomie est donné par l'article de Bernard Toussaint, « Idéographie et bande dessinée », in *Communications*, n° 24, 1976, p. 81-93.

3 Benoît Peeters, « Les aventures de la page », in *Conséquences*, n° 1, 1983, p. 37-38. Repris dans *Case, Planche, Récit*, nouvelle édition, Paris, Casterman, 1999.

4 Pour plus de détails, voir Renaud Chavanne, *Edgar P. Jacobs & Le Secret de l'explosion*, Montrouge, PLG, 2005.

5 C'est la raison pour laquelle le phylactère se trouve parfois en bas ou au milieu de la case : si la source est située vers le bord inférieur de l'image (Milou, par exemple, à côté d'un personnage dessiné en pied), le ballon a souvent tendance à ne pas s'envoler jusqu'au plafond de l'image.

6 Voir par exemple Jean Gérard Lapacherie, « De la grammatextualité », in *Poétique*, n° 59, 1984, p. 283-294, qui s'en tient explicitement à la lettre imprimée.

7 Voir Benoît Peeters, *Les Bijoux ravis*, *op. cit.*

8 « Tintin ou le picaresque aujourd'hui », art. cité, p. 204.

9 La situation de cet album dans l'œuvre d'Hergé paraît des plus ambivalentes. D'une part, il passe aux yeux de beaucoup pour l'exemple le plus accompli de l'Hergé classique ; d'autre part, le livre est loin d'avoir l'intelligence narrative du *Secret de La Licorne*, par exemple, puisqu'il s'agit d'une série de poursuites finalement très linéaire. Quoi qu'il en soit, il faut bien constater qu'avec le beau rôle que s'y attribue Lampion, le ver est définitivement dans le fruit.

10 Le *mimographisme* désigne l'imitation du monde par les signes écrits d'une langue, voir Gérard Genette, *Mimologiques*, *op. cit.*, p. 71 et suiv.

11 Peut-on rappeler ici la curieuse rencontre de Staline et du linguiste Nicolas Marr, le dernier se emparant du marxisme pour faire passer des spéculations pour le moins hasardeuses, le premier se servant du marrisme assaisonné à la sauce marxiste (et qui comprenait notamment l'idée de la langue comme superstructure modifiable, peut-être pour y introduire les accents moustachistes, par les changements de la « base ») pour faire admettre une peu populaire politique de russification de l'Union soviétique ? Les détails de cette idylle sont racontés avec verve par Marina Yaguello dans son livre *Les Fous du langage*, Seuil, 1984 (voir le chapitre 7, « Le roi nu »).

12 Voir l'article cité de Michel Serres, « Tintin ou le picaresque aujourd'hui », et les belles pages qu'Apostolidès consacre à cet album dans ses *Métamorphoses de Tintin*, *op. cit.*

Coke en stock : case, planche, volume

1. L'ordre des choses

Après avoir passé en revue les unités graphiques des phylactères comme celles des images, l'on abordera ici le troisième support de l'écriture hergéenne : la planche, le livre. Les mots et les lettres, en effet, ne se disposent pas uniquement dans ou sur le dessin d'un côté, et au sein des bulles de l'autre. Tout aussi important s'avère l'emplacement de ce matériau graphique dans le volume et sur la page, même si, là encore, Hergé ne procède pas sans discrétion.

Comment Hergé joue-t-il de la planche ? Tous les critiques s'accordent à dire que dans les *Aventures de Tintin* la segmentation de l'album en planches et strips est avant tout inféodée aux besoins du récit, ou plus précisément à la nécessité d'entretenir chez le lecteur l'envie de continuer. Mieux que n'importe quel autre dessinateur, Hergé a su exploiter les inéluctables arrêts de la lecture pour les convertir en autant de moments de suspense narratif. Portant l'art du feuilletoniste à son comble, il a réussi à ménager à chacune de ces ruptures une attente capable de faire désirer la suite. Mais son vrai tour de force a sans doute été de satisfaire à la fois le public des feuilletons et celui des albums : (ré) agencée en livre, la narration hergéenne se ressent certes de ses origines feuilletonnesques, mais ses multiples rebondissements n'empêchent jamais que demeure la structure d'ensemble qui leur injecte une nouvelle énergie¹.

Il convient de rappeler ici qu'Hergé, tout en restant fort attentif aux exigences du récit, élaborait simultanément diverses parties de l'album en cours. Comme le confiait son plus proche collaborateur, Bob De Moor :

[Hergé] ne commence pas en haut de la page pour aller dans l'ordre jusqu'en bas. Non, il fait des sauts à gauche et à droite, ou même d'une planche à l'autre : il travaille à la page 5, fait une saute à la page 10, puis revient à la page 2 pour en perfectionner un détail. Pour moi, cette façon de procéder est un peu déconcertante, parce que normalement je travaille de manière beaucoup plus linéaire².

Chercher dans l'œuvre ce qui excède la linéarité est donc tout sauf une entreprise hasardeuse. Au contraire : réduire les inventions hergéennes au seul perfectionnement des effets de suspense signifierait une censure injuste des nombreuses relations translinéaires qui percent à toutes les pages, même si leur intervention ne va jamais jusqu'à compromettre le déroulement du fil

narratif.

Or, cette transgression du linéaire ne se fait pas uniquement au niveau iconique³, elle s'opère non moins, et simultanément, à hauteur des mots. Et vu l'angle de lecture de cette étude, il va sans dire que l'analyse accordera un très grand poids à ce traitement non linéaire de l'écrit. L'exemple sélectionné – l'incipit de *Coke en stock* (voir illustration pages 116 et 117) – permettra cependant de montrer à quel degré cet aspect s'articule à tous ceux déjà commentés dans les chapitres précédents. Aussi la microlecture qui suit constitue-t-elle une manière de synthèse exemplifiée du parcours analytique. Dans un chapitre ultérieur, l'on tentera alors d'élargir la lecture à l'ensemble d'un album (*Les Bijoux de la Castafiore*) et de faire en même temps le point sur les apports spécifiques de la lecture.

Admettre que les péripéties d'une histoire rondement menée n'épuisent pas le tout du système d'Hergé, c'est postuler la présence *active* d'une structuration différente que masque justement l'attention exclusive donnée au récit. C'est poser aussi, avec Roland Barthes, la question de l'amorce de la lecture : « par où commencer ?⁴ », si l'ordre linéaire des signes n'est plus à même de livrer la piste de lecture par excellence ? Faut-il, comme le soutenait Roland Barthes, une « première vue d'ensemble⁵ » ? Étant donné l'importance du récit linéaire chez Hergé, il ne paraît pas illogique de commencer, malgré tout, par le début, en l'occurrence par cette première page de *Coke en stock* (que l'on peut considérer comme une des plus fortes de toute l'œuvre hergérienne). Non, bien sûr, pour n'y emboîter que le pas du récit, mais afin de mettre cet incipit en rapport avec son *ailleurs* (son amont, par exemple, car il s'avérera que le début n'est pas inaugural) et, surtout, son *autre* (tous les parcours non linéaires qui l'innervent).

COKE EN STOCK





D'emblée, l'histoire de *Coke en stock* bifurque, avec sa première case centrée sur un film qui s'achève, sur un rideau, aussi, qui se referme. Plurielle, cette image l'est ensuite par sa double réflexion sur le sens – comme direction et signification.

Mêlant fiction et réalité ou, plus exactement, puisque tout ici est fictif, deux niveaux de sens, celui, supposé réel, de la salle, et celui du spectacle, donné lui pour imaginaire, la technique de l'image dans l'image ne disjoint les deux espaces que pour s'empresse d'annuler la distance qui les sépare. La « vie » en effet, par une rencontre plus miraculeuse encore que celle stigmatisée dans le film, se révèle identique à la fiction qu'elle surpasse presque en invraisemblance. Plus faux que le faux, le vrai avoue tout de suite sa nature d'artefact. Certains détails de la case initiale n'avaient d'ailleurs pas négligé d'insinuer la proximité des deux mondes. N'y a-t-il pas comme une amorce d'identité dans la manière dont se trouvent mis à plat et les personnages sur l'écran lumineux et les assistants plongés dans les ténèbres, ceux-ci traités en ombres chinoises par le faisceau lumineux qui sculpte leurs contours, ceux-là astreints aux deux dimensions de l'image projetée ?

D'autre part, deux trajectoires se chevauchent : au moment où l'histoire cinématographique se termine, celle qui l'inclut dans l'album démarre. Une simple question de relais, alors, que le contact des deux récits ? Que la transmission s'opère à un endroit stratégiquement surdéterminé du livre, devrait rendre attentif aux relations que nouent ici le temps et l'espace. À mieux regarder, l'on perçoit que ces liens ne restent pas circonscrits à la première des images, mais que l'entière succession d'un récit à l'autre s'accompagne ici d'une manière de *respécification spatiale* de l'œuvre cinématographique par l'album qui la reprend : si la bande dessinée copie le film, elle en précise aussi la matière. Le défilement des images sur l'écran, que devient-il dans le livre ? Une suite de bandes découpées en cases se lisant

de gauche à droite et de haut en bas et que rehausse sur le mode métatextuel la localisation des histoires. Présenté dans le coin supérieur gauche, le film appartient au genre du *western* – or l'Ouest est associé traditionnellement au côté gauche d'une surface ; dans la bande dessinée, c'est vers l'Orient, c'est-à-dire vers la droite ou, si l'on veut, dans le sens de la lecture, que vont se déplacer les héros (une partie considérable de l'histoire se déroule au Khemed, pays fictif du Proche-Orient). Leur voyage pourtant est aussi circulaire : partis de Moulinsart, ils y retourneront en fin d'ouvrage, et cette structure en boucle est elle aussi présente dès le début, avec la superposition d'un alpha et d'un oméga dès la case d'ouverture.

On peut donc le conclure : la suite des images occupe le support paginal d'une façon telle que des parcours multiples y adviennent et que le rapport entre fiction et place mérite souvent un examen détaillé. *Coke en stock* multiplie des indices de lecture topologiques : ceux-ci enjoignent à se servir du spatial comme d'une grille heuristique, plutôt qu'ils n'arrêtent d'avance le type d'éléments sur lesquels s'appesantir.

2. Nouvelles histoires d'O

S'il est vrai qu'une œuvre commence, à proprement parler, par son premier mot, une bande dessinée par sa première case, il n'est pas moins correct qu'avant de franchir ce seuil, la lecture a déjà traversé, avec une hâte plus ou moins pardonnable, le domaine des énoncés graphiques et iconiques qui l'entourent⁶. Dans *Coke en stock*, la répétition du titre en couronnement d'incipit, puis, s'ajoutant à la vision rétrospective déclenchée par la présentation tronquée du film (dont se remontent verbalement les pans non manifestés), la reprise en abyme, dans l'image cinématographique, du mot FIN, tous ces facteurs incitent à se reporter à la première de couverture et à la page de titre⁷.

De part et d'autre, la forme circulaire du cadre saute immédiatement aux yeux, tant par sa répétition (sur le recto de couverture, l'image du radeau des naufragés s'inscrit dans un cercle entouré de noir ; sur la page de titre, un grand cargo est visé à travers un périscope) que parce qu'elle exhibe le statut particulier des images découpées (au sein des albums d'Hergé, c'est le rectangle qui est de rigueur, y compris lorsqu'une restriction de champ réduit l'image à une sphère : ce cercle continue alors à s'inscrire dans un rectangle uniformément noir). D'autres signes, toutefois, ébrèchent cette rupture somme toute conventionnelle des deux zones, permettant de lire, bien plus moderne, la consonance des domaines limitrophes.

Très voyante, par exemple, est l'inversion temporelle qui dicte le saut de la couverture à la page de titre. Relayé par une vue à travers un périscope, le naufrage de Tintin et de ses compagnons se réinterprète automatiquement comme l'effet d'un accident bien précis : un lancement de torpilles (que l'album même fasse dériver la mésaventure des héros d'une cause toute

différente n'ajoute d'ailleurs qu'à l'intérêt de ce travail très spécifique sur les marges du volume). Les manipulations temporelles de l'album se voient ainsi prédites.

Entre l'œuvre proprement dite et ce qui l'entoure dans le livre, une symétrie analogue, plus discrète mais d'une envergure non moins considérable, se relève à hauteur du cadre. Lors de sa première apparition, en couverture donc, la fonction de sa forme sphérique est étonnamment polysémique : si, pour pouvoir céder à l'illusion qu'il s'agit d'une image vue à travers une paire de jumelles, il aurait fallu que deux cercles se combinent, il reste tout à fait admissible d'en faire, au-delà de l'effet purement décoratif, l'image découpée par une longue-vue ou d'y voir un emprunt à la technique cinématographique d'une ouverture ou d'une fermeture à l'iris. La seconde fois, par contre, la forme du cadre, d'une plus claire signification, est puissamment motivée. Le contexte marin et les graduations internes rendent tout de suite présent à l'esprit l'objectif circulaire d'un périscope. Il y a donc, sans que se modifie la forme, changement de fonction : à la différence du premier cercle, le deuxième découle d'un accessoire fictionnel (la venue d'un sous-marin) ; neutre d'abord ou, mieux, disponible (non encore prise dans l'étau d'une structure), la forme circulaire se voit progressivement intégrée à la fiction : *le cadre devient un effet de fiction*.

Or ce montage de deux types de cadre, l'un motivé par un instrument fictionnel, l'autre apparemment plus indéterminé, se retrouve dans la première image de l'album, avec l'inclusion d'un écran filmique dans le rectangle de la case. Si la forme de ces cadres est plus ou moins la même (pour peu que l'on accepte de mettre en sourdine le fait que l'image filmique aux angles arrondis est aussi plus aplatie que la vignette), leur statut n'est évidemment pas le même : le presque rectangle de l'image cinématographique est prédéterminé, dans la mesure où il transpose, en les agrandissant, les dimensions des photogrammes projetés ; le cadre de la case étant malléable à l'envi, du moins théoriquement, la prépondérance du rectangle que l'on observe en bande dessinée n'est que la conséquence d'une pure convention. Ici pourtant, le choix du rectangle obtempère à une subtile surdétermination : en abandonnant le cadre circulaire qui avait dominé les marges du livre, puis en calquant la forme de sa première case sur celle de l'écran en abyme, le pourtour du dessin est comme happé, contaminé par celui de l'élément fictionnel qu'il englobe et de cette manière s'introduit un nouvel indice de l'alignement de la « vie » sur la « fiction ».

3. La page-archipel

L'un des écarts majeurs entre l'œuvre et ses marges est, on l'a vu, la division paginale du matériau iconique du premier : une planche de neuf cases fait suite à deux ensembles où n'apparaît qu'une image à la fois⁸. Certains des mécanismes déjà repérés laissent cependant entrevoir qu'une lecture par

égrément serait des plus inexactes et qu'à l'intérieur de l'œuvre, la perception *globale* de la page ne manquerait pas de montrer son intérêt. De cette possibilité d'une lecture tabulaire, la première planche de *Coke en stock* est prodigue d'indices.

Certains sont *linguistiques*. Ainsi l'exclamation finale de Haddock (« Dites donc, espèce de projectile guidé, vous ne pourriez pas regarder devant vous, non ? »), qui contient, outre une allusion aux torpilles à venir (dont le capitaine désarmé ne pourra se défendre qu'en faisant tourner son navire *dans tous les sens*), une claire leçon des bénéfices du non-linéaire : c'est en ne regardant pas *devant soi* qu'Alcazar va heurter le capitaine, produisant ainsi l'événement invraisemblable apte à mettre en branle la mécanique de la fiction. Une méthode s'en dégage : fructueuse, la lecture qui provoque des accidents en regardant aussi ailleurs que devant soi.

D'autres sont *iconiques*. Ainsi la composition réglée de la planche, qui fait que d'une case à l'autre se perçoivent des rapports visuels. Repérant symétries ou antithèses, le regard accède à une vue d'ensemble et devient à même d'explorer des parcours inédits, non linéaires⁹. Or, nul n'en doute, l'efficacité d'un tel réglage est fonction d'un pluriel d'éléments, parmi lesquels :

- le nombre d'aspects traités (plus il s'élève et plus ardue en sera la perception exhaustive), le nombre de paramètres qui échappent ou résistent à cette élaboration (d'où l'avantage intrinsèque, si l'on entend travailler la lisibilité des procédures, du minimal¹⁰) ;

- la convergence des mutations paramétriques ou, au contraire, leur autonomie (les changements allant de concert se renforcent-ils l'un l'autre ou tendent-ils, plus vicieusement¹¹, à effacer l'un pour mieux exhiber l'autre ? La dissonance serait-elle mieux en mesure de préserver l'apport spécifique de chacun des paramètres ?) ;

- enfin, la persistance avec laquelle un paramètre se structure (rien de plus déroutant que les intermittences dans l'application d'une règle, qui risquent de faire confondre le vide avec un écart structurel¹²).

Vu à l'aune de ces principes, l'incipit de *Coke en stock* à la fois embrouille et aiguise la lecture. Si la planche abasourdit et désoriente par son très-plein, elle illumine non moins, arrivant toujours à ramener l'œil sollicité de toute part au fil directeur du personnage. Sur un fond allant s'assombrissant (le bleu et gris du bitume et des façades nocturnes envahit peu à peu la case jusqu'à presque la remplir), le couple formé par Tintin et Haddock lentement émerge, se détachant du groupe pour être exposé dans tous les sens (et les pivotements et rotations des points de vue ou des plans – tantôt rapprochés et tantôt pas – finissent bien par exercer la mobilité réclamée au regard du lecteur).

Ce qui frappe d'abord, quand on s'essaie à une lecture non linéaire, c'est, très concerté, l'alignement vertical des marques du général Alcazar. Les trois apparitions de son patronyme ont toujours lieu à la même place, alignée à droite, dans la dernière case de chaque bande. L'effet de rime ainsi créé s'impose avec d'autant plus de force qu'il s'enrichit d'un écho iconique

immédiat. Dans le coin supérieur droit, l’affiche du cow-boy laisse observer un Alcazar deux fois fictif, puisque associé à un acteur, ou plutôt à l’image photographique de ce dernier. Réelle, alors, l’occurrence du personnage en bas à droite ? Oui, mais pas tout à fait, dans la double mesure où l’invraisemblable de la rencontre l’assimile à un élément de fiction et où le général paraît curieusement accoutré, plus vraiment déguisé que tiré à quatre épingles. Le groupement régulier des signifiants d’Alcazar en fin de bande autorise alors, s’il ne l’ordonne, à y ajouter le maillon intermédiaire du mannequin où le passage du « fictif » au « réel » trouve comme son pivot : dans la vitrine le tenant lieu d’Alcazar perd la tête pour que celle du général puisse se visser sur le cou de la figure de bois. La ressemblance du comédien, du mannequin des étalages et du général Alcazar se voit corroborée par une identité de *taille* (le changement de plan introduit par l’affiche du cow-boy acquiert ainsi sa justification profonde), de *place* (le trio d’Alcazar se situe toujours à droite du couple Tintin-Haddock) et, surtout, de *couleur* (les avatars fictifs du général ont en commun le rouge du foulard et le vert de la chemise ou de la veste ; avec Alcazar, ce système chromatique s’inverse en même temps qu’il pâlit, le nœud et la chemise se faisant verts, le complet devenant rose).

4. Le stock, la casse

Que la fusion de l’image et de l’écrit puisse jouer de façon minutieuse et autrement complexe, se montrera ici à l’aide d’une analyse du titre. *Coke en stock*, c’est d’abord, phoniquement, un effet de miroir : CO/.../OCK – symétrie inverse reliant, une fois de plus, l’ouverture et la clausule d’une séquence.

Mais lisons mieux et interrogeons-nous sur le choix des lettres mises en valeur : O et (C) K.

Du point de vue visuel, la voyelle O s’insère dans le paradigme du cercle que l’on a déjà vu informer les images de la couverture et de la page de titre, puis les torsions temporelles de la première planche. Sous l’angle sonore, la lettre peut se lexicaliser en ce qui, dès d’ailleurs la couverture, se révèle l’un des motifs¹³ majeurs du volume : l’eau.

Neutralisé pour l’oreille, K, l’ultime caractère du titre, griffe l’œil, tant il est, structurellement, surnuméraire. Mais pour peu que la lecture se poursuive, c’est sans tarder qu’elle bute, à l’angle opposé de la page, sur une nouvelle occurrence, non du graphème, mais de sa résonance : CAsterman. À l’intérieur de l’album, c’est en haut d’abord, puis également en bas, mais l’une et l’autre fois à l’emplacement même du titre, que les CA se précipitent : ainsi la rencontre, dans la dernière case, d’AlCAzar, au trait épaissi, et de CAramba, dont l’exotisme apparent cache, pour l’oreille française, une précise leçon topique : « car en bas ».

Ces exemples l’éclairent : dans *Coke en stock*, le jeu des lettres ne se fait

pas souvent dans l'indifférence des lieux ni des parcours de lecture qu'il aide à consolider. Et cette importance du parcours ou du déplacement se retrouve aussi à hauteur fictionnelle. Ainsi Alcazar se voit-il lié au motif de la circulation : on le prétend « disparu de la circulation », Haddock le traite de « projectile guidé » et son nom même, *Caramba* à l'appui, contient visiblement le mot CAR. Le lien avec la circulation est toutefois négatif : Alcazar est un marginal, ses apparitions provoquent des collisions, et l'on comprend dès lors que, d'un côté, le général fraie avec des *trafiquants* (d'armes) et que, de l'autre, plus que du motif du *car*, c'est de celui, enclenché par l'union de ce mot avec le dernier lexème du titre, de *stock-car* qu'il va s'agir dans la fiction : l'épreuve du stock-car est en effet une valable métaphore des aventures que l'album va offrir (une sorte de rallye hors du commun où Tintin et Haddock se verront exposés aux coups les plus bas émanant d'adversaires déloyaux au possible ; l'image clausulaire, quant à elle, en proposera un avatar parodique : le rallye organisé par Lampion dans le parc de Moulinsart).

Or, de même que le rapprochement de l'affiche du cow-boy et de la tête de l'Alcazar en chair et os avait arraché à l'anonymat le personnage décapité de la vitrine, de même l'accumulation des CA aux extrémités droites de la planche incite à relire l'essentiel des inscriptions linguistiques prises entre les mâchoires de cette tenaille.

Prenons-les ici dans l'ordre de leur apparition. THE OUT, sur l'affiche du faux Alcazar, répète certes le mot FIN, qui s'étale sur l'écran de la première image, et désigne obliquement la sortie vers laquelle se dirigent Tintin et Haddock. Mais en fait ce mot compte surtout par l'élément (final, bien sûr) qui lui est enlevé. Complété, il devient soit « outLAW », soit, et mieux puisque réalisant une paronomase de *stock*, « outCAST ». Avec RTMAKE/AILOR, eux aussi en majuscules, les règles se précisent auxquelles obtempèrent les mots travaillés : le *morcellement*, qui n'empêche jamais un mouvement inverse de recomposition (SHIrtmakeR, Tailor, où l'on notera aussi que l'ensemble des lettres censurées – SHI/R : T – redouble exactement, dans l'ordre requis, la première moitié du premier mot travaillé) ; le *bilinguisme* ensuite (shirtmaker – *chemisier* – et tailor – *tailleur* – sont anglais, Alcazar – *forteresse* – et Caramba – *bigre* ! –, espagnols). Stock-car, après tout, ne fonctionnait guère autrement : d'origine américaine, le mot s'obtient ici par l'aboutement de ce que la page rend similaire, la fin d'un titre et le début de la dernière réplique. Il serait inexact toutefois de ne se satisfaire que de la seule recomposition. Si RTMAK, en effet, est là, c'est pour que soient plus accentués le début et la fin du fragment vraiment produit : RAK, palindrome phonique de CAR. Et si le T de TAILOR tombe, donnant AILOR, c'est peut-être pour aussi souffler à l'esprit le mot SAILOR (marin), qui rejoint parfaitement la sphère maritime de l'O¹⁴.

L'eau, très vite, apparaît ainsi comme l'élément privilégié où le rallye va se dérouler. Le stock-car, en effet, ne se fera pas en voiture, mais à bord du

Ramona, cargo non dénué de consonances ibériques, qui donne un nouveau sens aux recherches du professeur Tournesol. Resté à Moulinsart, celui-ci va patiemment s'efforcer de transformer les patins à roulettes qui cassent tant de vaisselle en patins à moteur aussi rapides et pétaradants que de vrais *go-karts* (mot américain qui s'utilise en Belgique pour désigner les petites voitures du karting). L'épreuve subie au Khemed par Tintin et Haddock trouve ainsi un contrepoint européen on ne peut plus ironique.

5. Comment terminer ?

Pour prometteur qu'en soit le début, ni l'ensemble, ni même la seule conclusion de *Coke en stock* ne parviennent à combler, en dépit de nombreuses réussites, l'attente du lecteur. À se déplacer par exemple à l'autre bout du volume, l'on bute ainsi pour commencer sur des correspondances rien moins que négligeables. À l'alpha de l'aventure renvoie tout d'abord le motif des retrouvailles – ici non plus seulement peu attendues, mais non désirées : l'annonce de l'arrivée de Lampion, cause de la rage du capitaine, est un *deus ex machina* aussi artificiel que la collision avec Alcazar. Les ressemblances, d'ailleurs, ne s'arrêtent pas là. Comme Alcazar, Lampion l'importun s'avère lié au thème de la circulation (pour distraire Haddock, il a eu la brillante idée d'organiser un rallye à Moulinsart) et se caractérise par sa profonde incapacité de rester au second plan (« président du Volant Club de son patelin » (p. 62), n'a-t-il pas réalisé, dans le registre parodique qui est le sien, les ambitions présidentielles du malheureux général, exilé une fois de plus par son rival Tapioca ?).

S'y ajoute qu'à l'instar de l'incipit, la dernière planche se plaît à exhiber son caractère terminal, tout en contenant les signes inverses d'un nouveau départ. Que l'on en juge : Lampion est annoncé par un Nestor *vieilli*, tout épuisé par les « gamineries » de l'enfant caché à Moulinsart au début de l'album ; du rallye en question, seule la *dernière* épreuve se déroule dans le parc de Moulinsart ; écho direct du « vieil oncle » cité à propos du western inaugural, la salve des salutations de Lampion, « vieux frère », « vieille branche », « vieux barbu », « vieux flibustier » redouble incontestablement l'expiration de l'aventure ; enfin, le nom du personnage renchérit encore sur cette mise en scène du rideau qu'Hergé s'apprête à tirer sur son livre : au message point trop obscur du prénom – SéraPHIN – se superpose en effet l'éclat de l'opposition entre l'amorce nocturne du volume et sa clôture plus lumineuse signifiée par le patronyme *Lampion*.

On objectera, avec raison, que, face à une telle pléthore, l'orientation inverse, celle d'un commencement ou d'une reprise, se voit traitée en parent très pauvre. À côté de la flèche avec le mot START, dirigée vers la gauche, on ne trouve rien, en effet, si agitée que soit la scène, qui relance la fiction. Pareil déséquilibre défait les liens si soigneusement tissés, à l'autre extrémité du volume, entre aurore et crépuscule. Et cet éclatement des structures textuelles

est d'autant plus incompréhensible que des solutions même faciles ne manquent pas de se présenter aussitôt à l'esprit.

En voici déjà deux, mais combien d'autres ne seraient pas imaginables, qui renforcent la portée inaugurale de la chute de *Coke en stock*. Au lieu d'étaler des lettres monumentales, le cartouche où se place le mot FIN aurait pu soit être supprimé, soit recevoir des dimensions plus modestes, plus réduites en tout cas que celles de la flèche avec START (de la *première* épreuve du rallye ?).

Dans la première hypothèse, l'affichage de la FIN aurait pu faire place à l'annonce d'une suite de l'aventure, un peu comme dans les « albums doubles » d'Hergé, où l'histoire montrait une heureuse indifférence à l'égard de l'unité *éditoriale* du livre. Dans le second cas, le mot START aurait pu être actualisé, non dans les étroites limites d'un panneau minuscule, mais sur une solide banderole, par exemple, tendue entre deux poteaux. À disposer cet ensemble en arc autour du perron, *Coke en stock* se serait offert les moyens de donner plus de corps à l'aspect théâtral de la dernière vignette. Car, ébahis par le spectacle des voitures éparpillées sauvagement sur la pelouse, les personnages descendant l'escalier rappellent en l'inversant la position de spectateur qui leur était dévolue dans la première image du livre : là où, à l'initiale, ils devaient lever la tête pour voir ce qui se passe sur l'écran, la fin les oblige à plonger le regard vers le jardin où tout, n'est-ce pas, aurait pu recommencer.

1 Pour plus de détails sur l'art du feuilleton, voir plus loin, le chapitre IX sur la notion de « contrainte ».

2 Extrait d'une interview inédite citée dans Benoît Peeters, *Le Monde d'Hergé*, Casterman, 1983, p. 314.

3 Témoin par exemple l'étonnant montage auquel Patrice Hamel soumet quelques-uns des albums d'Hergé, cf. « Tintin dans tous ses états », in *Conséquences*, n° 2, 1984, p. 35-41.

4 Roland Barthes, « Par où commencer ? », in *Poétique*, n° 1, 1970, p. 1-8.

5 Art. cité, p. 8.

6 Pour plus de détails sur ce problème, voir l'ouvrage de Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, 1987.

7 On laisse ici de côté, car non travaillés par rapport à l'individualité des albums, la quatrième de couverture et la double page de garde des *Aventures de Tintin*.

8 Le changement de taille qui survient au niveau de la page de titre, dont l'image ne dépasse guère, en grandeur, les cases du récit proprement dit, constitue une preuve supplémentaire de l'intrication de l'œuvre et de ses marges.

9 L'observation de ces parcours non linéaires qui se superposent aux structures plus simples du récit constituerait alors une voie « positive » de l'accès au tabulaire qui marque bien la position particulière d'Hergé par rapport à ceux qui passent directement du *linéaire* au *tabulaire* (pour reprendre le couple institutionnalisé par Fresnault-Deruelle, lequel privilégie massivement la voie « négative », c'est-à-dire la destruction du pôle linéaire, cf. « Du linéaire au tabulaire », in *Communications*, n° 24).

10 Le point est souligné très justement par Calvelo-Hamel dans l'article « Vues imprenables », in *Conséquences*, n° 9, 1986, p. 41-47.

11 Suivant le mécanisme de l'*effacement complémentaire* défini et illustré par Jean Ricardou dans *Le Théâtre des métamorphoses*, Seuil, 1982, p. 148 et suiv.

12 Jean-Claude Raillon en a fait la brillante démonstration dans son article « Au fil de la plume », in *Conséquences*, n° 11, 1988.

13 Motif qui est aussi une forme, comme l'indique bien le montage *morphothématique*, « Tintin dans tous ses états », réalisé par Patrice Hamel (art. cité).

14 Comme on le redira plus en détail vers la fin de ce livre, le travail hergéen n'est jamais sans « reste ». On voit mal par exemple à quelle règle textuelle pourrait bien obtempérer le couple AN (les dernières lettres de la raison sociale du tailleur ?) que l'on observe à droite du col d'Haddock.

Bianca Castafiore, une relecture

L'on aimerait enfin, avant de passer à un tout autre niveau d'analyse, revenir sur le personnage et l'album qui sont peut-être les plus analysés de toute l'œuvre d'Hergé, à savoir *Les Bijoux de la Castafiore*. Non seulement parce que ce livre est le lieu de bien des convergences, mais aussi parce qu'à certains égards les structures textuelles déjà repérées autorisent à relire sous un jour nouveau cette aventure toujours à lire.

1. Un personnage très commenté

Femme, la Castafiore l'est-elle peu ? Il semble plus prudent, sinon plus exact, de dire qu'elle ne l'est pas d'emblée. Cependant, les raisons qui freinent cette émancipation sont loin d'être univoques.

À un niveau très général, il faut certes en incriminer les codes moraux de l'époque qui faisaient entrave à la mise en scène d'une féminité autre que stéréotypée et caricaturale. Au nom de la protection de la jeunesse, une véritable opération de censure faisait de la bande dessinée un monde presque exclusivement masculin. Comme pour les insultes du capitaine, Hergé respectera ici les contraintes imposées par l'édition, sans pour autant se résigner à laisser de côté les registres ou les pistes apparemment interdits. Il transformera les jurons de Haddock en un chef-d'œuvre du genre, tout en s'abstenant scrupuleusement de tout terme susceptible de froisser la pudeur. Il préférera passer par la bande les messages graveleux qu'engendre la féminisation du rossignol milanais.

Mais s'agissant de la chanteuse d'opéra, il y a davantage. Car si dominante, si dévorante même est, dans les *Aventures de Tintin*, la quête du père, que la féminité latente de la Castafiore ne pourra vraiment s'épanouir qu'au terme de cette très longue recherche qui s'était ouverte avec *Le Secret de La Licorne* et dont les effets se laisseront sentir jusqu'à *On a marché sur la Lune*¹.

De cette éclosion du féminin, *Les Bijoux de la Castafiore* constituent à n'en point douter le sommet indépassable. La retraite à Moulinsart y scelle non seulement l'installation de la cantatrice dans la sphère privée de la famille : avant, les rencontres se déroulaient dans les lieux appropriés du spectacle, si elles ne se bornaient à l'indirect, à la seule écoute de l'une par les autres, par radio interposée². La visite de Bianca s'y détache aussi du fait qu'elle est dominée par une sexualité jusque-là refoulée, puis masquée par les multiples rebondissements de l'aventure : la justement célèbre absence d'action dans les *Bijoux* facilite alors l'accès à des niveaux de sens ailleurs moins insistants.

Dans *Les Métamorphoses de Tintin*, Apostolidès a bien démontré la

préoccupation de la Castafiore pour tout ce qui touche à son statut social, c'est-à-dire, en dernier lieu, à la famille et au mariage³. Telle l'héroïne qu'elle incarne, la Marguerite du *Faust* de Gounod, et à laquelle elle s'identifie sans réserve, Bianca tente de s'arracher par ses amants à un quotidien invivable à force de banalité. Autour de la première, trois hommes : Siebel, le jeune et malheureux amant ; Faust, avec qui Marguerite entretient une relation sexuelle plus adulte ; Méphistophélès, le meneur de jeu. Autour de la seconde, des rôles semblables se distinguent, à cette différence près (mais elle est de taille) que la Castafiore se destine dès le début à des personnages richissimes et diaboliques comme Sponz et Rastapopoulos, alors que pour Siebel-Tintin et Faust-Haddock ses sentiments sont avant tout maternels. Aussi fera-t-elle tout son possible pour protéger ceux-ci de ceux-là, méritant ainsi de s'intégrer à la petite famille de Moulinsart :

Comme dans *Le Petit Poucet*, la femme de l'ogre trahit son époux en révélant la véritable nature du Père et les secrets de son pouvoir aux enfants. [...] Cette attitude permet à la Castafiore de prendre place dans le clan Tintin dont les membres lui doivent tous quelque chose⁴.

Cette place, c'est dans les *Bijoux* qu'elle vient la réclamer, multipliant les avances au châtelain Haddock, le pseudo-baron auparavant materné mais dont elle attend maintenant et le mariage et une promotion sociale honnête. Or, vu l'ambivalence du personnage de la Castafiore, qui appartient au père mais séduit le fils, ce dernier ne peut profiter de l'occasion et ressent même les manœuvres de la mère comme castratrices, puisque émanant d'une femme en fait intouchable.

Toutefois, à voir le soin jaloux avec lequel Bianca surveille ses bijoux, l'on se rend bien compte que la séduction qu'elle déploie est surtout narcissique : la Castafiore veut bien se prouver à elle-même qu'elle est toujours aussi belle que dans l'air qu'elle chante⁵, mais n'est pas prête à passer à l'action. Elle ne s'offre en fait que par animal interposé : ce perroquet nommé Coco qui lui ressemble à s'y méprendre, mais dont la complexité méritera un examen très soigné.

Quant à ses bijoux, symboles sexuels transparents, ils permettent d'emblée d'entrevoir le travail d'écriture auquel Hergé va soumettre un matériau tout éculé et qu'à la différence de bien d'autres il ne répugne pas à réinvestir, le souci forcené de l'originalité à tout prix étant aux antipodes du faire hergéen. Car si les pierres précieuses appartiennent à la Castafiore, elle ne les a pas toujours eues (c'est un nouveau rappel de ses humbles origines). Les bijoux sont un cadeau d'un des fiancés que lui prêtent les échetiers : *le maharadjah de Gopal*. Les paparazzi auraient-ils été attentifs à la secrète attraction littéraire unissant les futurs époux ? La pléthore de la première des voyelles dans le titre indigène du prince suffit-elle à motiver ses fiançailles avec celle qui n'en finit pas d'égrener les modulations du début de son air, où le « ah » se répète infiniment ? Quoi qu'il en soit, les difficultés de prononciation que ne

manquent pas de poser les syllabes du mot « maharadjah » montent sûrement en épingle le déterminant spatial qui lui donne une identité : Gopal. L'évident exotisme du nom n'y change rien : c'est bel et bien en français qu'il convient de le déchiffrer. En lisant les mots dans les mots d'abord : le tronçon final du mot fait se jouxter les bijoux et un symbole phallique d'une clarté aveuglante, le pal⁶. Anagrammatiquement ensuite : le réagencement des cinq lettres de Gopal en *galop* réactive l'équivoque idée de chevauchement qui s'était insinuée dès la première vraie rencontre de la Castafiore et du capitaine⁷. Qu'en plus ces bijoux soient des émeraudes ne contredit guère cette analyse : double isophonique des unités *aime* et *rôde*, cette particularisation du collectif « bijoux » en souligne la sexualisation latente comme la circulation à travers tout l'album.

Mais si la Castafiore participe de si près aux *Aventures de Tintin*, c'est non seulement parce qu'elle remplit une case laissée vide dans la structure familiale, c'est aussi et surtout par les traits spécifiques de son langage, dont les idiotismes n'ont rien à envier aux dérèglements bien tramés que les autres protagonistes introduisent dans la série.

Deux composantes majeures structurent le discours de la cantatrice : la répétition bêtifiante, l'import de langues étrangères. Milanais, le rossignol est de tous côtés marqué par le sceau de Babel – configuration elle-même inséparable d'un dédoublement entre vie et scène ou parole et chant que la Castafiore maîtrise mal, tant elle répudie le pôle du réel. Qu'elle se manifeste, et le choc des langues est partout. Son nom est italien, son surnom français. Si le répertoire qu'elle embrasse est hétérogène, l'opéra français qui le surplombe a pour base une œuvre allemande et la Castafiore elle-même se met dans la peau d'une héroïne d'outre-Rhin. Son accompagnateur a un nom hyperallemand et cette onomastique wagnérienne se prolonge dans le nom de son joaillier, Tristan Bior, nom français hébergeant aussi bien des éléments à connotation teutonique que des résonances italiennes (« Bior » est le collage du début et de la fin de *Bianca Castafiore*). Et à la différence des structures doubles à l'œuvre dans les langues imaginaires, il s'agit ici d'un bilinguisme réel, non du travestissement d'une langue existante en quelque langue fictive inventée pour les besoins de la cause. L'on verra toutefois que, même sur ce point, le souci hergéen de la lisibilité se fait sentir. Aussi l'album s'ingénie-t-il, sinon à traduire ou à éclairer l'ensemble des segments étrangers, du moins à en amorcer le passage en français, soit par le biais d'une traduction, soit en jouant de la proximité formelle de l'élément exogène avec quelque unité de souche bien française. Se signale ainsi que la lecture ne gagne jamais à sauter ce qu'un coup d'œil rapide taxerait de dénué de tout sens.

Mais l'altérité du chant du rossignol ne tient pas qu'à l'italianité de ce dernier. Poussant plus avant le jeu des dédoublements et répétitions, le rossignol finit par devenir autre – un autre qui symbolise justement la copie et la redite : le perroquet. Et si le discours et surtout le répertoire de la Castafiore se définissent par une monomanie jamais fléchissante (elle ne parle au fond

que pour pouvoir se produire dans le rôle de Marguerite), cet appauvrissement mécanique du langage ne s'avère pas peu contagieux. Au début des *Bijoux*, par exemple, Haddock remercie la Castafiore du perroquet qu'elle vient de lui offrir, en faisant alterner, psittacisme oblige, de pures émissions sonores et des formules qui ne parviennent pas à ne pas se répéter :

Je !... Quelle surprise !... Quelle... euh... charmante surprise !... Euh... Rien ne pouvait me faire davantage plaisir !... (p. 9)

À force de se ressasser, le discours se détériore, comme le rehausse la lecture enchaînée du prénom et du nom de la chanteuse – rapprochement scabreux d'une audace qu'Hergé normalement s'interdit. Le lieu par excellence où va s'exercer cette cacophonie est évidemment le nom propre, siège et garant de l'identité. Avec une ardeur et une constance tout à fait dignes du personnage, la Castafiore va s'obstiner à prononcer de travers le nom du capitaine, qui le lui rendra bien, mais en moins ingénieux, car en face d'elle, il est privé de son arme favorite : l'insulte.

La réussite des *Bijoux*, on peut certainement la faire tenir à la fusion étroite de ces deux grandes pistes : la fiction familiale, le poids du langage. Dans le livre qu'il a consacré à cet album, Benoît Peeters a bien mis au jour à quel point la double histoire – celle, anecdotique, du vol des bijoux ; celle, plus fantasmatique, du spectre de la défloration et du viol – dépend en fait d'opérations linguistiques, tant au niveau de leur mise en place qu'à celui de leur lecture.

D'une part, le rassemblement des chaînes principales révèle très vite que les secrets de la fabrication de l'album ne sont pas à chercher dans un quelconque imaginaire, mais dans une suite d'opérations sur un stock de mots, essentiellement les nom et surnom de la cantatrice ainsi que le titre de la mélodie de Gounod qui a fait sa réputation. Ce « réservoir intertextuel », comme dit Peeters⁸, va produire les motifs importants de la fiction. Dans un deuxième temps, plus centripète, Hergé ordonne tous ces éléments dans un ensemble contraignant où « se combinant les uns aux autres pour mieux se renforcer, ils viennent bientôt se fondre dans le flux général de la fiction⁹ ».

D'autre part, le déchiffrement des signes passe par le biais d'une opération traductive que l'album accomplit – mais pas de façon intégrale. C'est en traduisant le titre de l'opéra où la Castafiore se fait applaudir, *La gazza ladra*, que Tintin réussit à débusquer le « coupable » du méfait : quelque pie voleuse. C'est en fournissant l'équivalent français du prénom de la cantatrice que Tournesol peut initier le lecteur aux dessous symboliques du livre. S'il ne traduit pas tout, c'est comme pour mieux renforcer, par cette offuscation très caractéristique d'Hergé, l'effervescence érotique de la « chaste fleur », l'analogie du vol et du viol et l'aspect castrateur des avances de la Castafiore.

2. Le vert et le rouge

Les Bijoux de la Castafiore, et c'est un point qui, curieusement, n'a guère retenu l'attention, est le seul album où l'illustre diva ne peut briller que dans un rôle *autre* que celui de Marguerite. À Moulinsart, tant qu'on en veut à ses bijoux, elle ne peut donner de son air qu'une version amputée, toujours brutalement interrompue. Une fois le vol accompli, cette manière de *coïtus interruptus* vocal est relayé par un conséquent changement de répertoire. Et le succès, alors, de s'ensuivre, assourdissant :

Triomphe sans précédent... Interprétation inoubliable... Artiste « grandissime »... Ainsi s'extasie toute la presse italienne à propos du récent gala à la Scala de Milan, où la célèbre Castafiore – pour ses adieux à l'Europe – s'est produite dans l'opéra de Rossini, LA GAZZA LADRA. (p. 57)

Le nouvel opéra dit bien entendu le vol, dénoue l'intrigue¹⁰, permet à un album non conventionnel de terminer, sinon en beauté, du moins comme il faut. Mais la substitution de Rossini à Gounod apporte quant à elle des renseignements non moins précieux. Au-delà de la reprise du thème du nid (l'endroit où les bijoux ont été cachés par la pie) et de l'échange des voyelles I et O (qui parcourt l'album entier pour activer l'équivalence du vol et du viol), le troc de GouNOD contre RossiNI se rattache de façon très directe à l'humiliation et l'outrage dont la Castafiore a pâti. Car voilà l'une des conséquences du vol : sans bijoux, la Castafiore doit changer de registre. Elle se met à chanter en italien – langue, pour elle, quotidienne, et non plus d'évasion. Et en choisissant Rossini, elle montre qu'elle se fait une raison et exerce son métier, non pas pour sa propre gloire, mais plus platement, pour gagner sa croûte. En effet, dans le monde de Tintin, *Rossini* n'est pas que le nom d'un compositeur, c'est aussi celui d'une marque de vermouth, obtenu par la redistribution de MartINI ROSSi (et la « vulgarité » de cette boisson, un apéritif populaire, établit un contraste amusant, mais non dénué de sens, avec les fastes un rien ostentatoires du tournedos Rossini). Une scène de *Coke en stock* est éloquente à cet égard (voir p. 3 du volume). Entrés dans un café pour examiner le portefeuille qu'Alcazar vient de perdre, Tintin et Haddock s'installent sous une publicité de ROSSINI. Surgit alors une double surprise. La première est visuelle : sans cause apparente, la dernière vignette du strip est coupée en deux, obligeant le lecteur à balayer les images de haut en bas et non plus, comme à l'accoutumée, de gauche à droite. Narrative, la seconde est plus renversante encore : Haddock accepte que Tintin commande... *deux* eaux minérales ! Pourquoi cette sobriété soudaine de Haddock ? Rien ne la justifie, si ce n'est l'incidence du cercle – c'est-à-dire de l'O – sur l'économie narrative et iconique de *Coke en stock*. Quant à la segmentation horizontale de la première case, elle avoue sans doute ce que le capitaine n'ose commander en présence de Tintin : un DEMI.

À la lumière capiteuse de Rossini, une relecture du rossignol devient possible, qui décèle en filigrane des notes cristallines la basse continue de la

gnole. Telle interprétation rappelle alors que le perroquet aussi apparaît comme boisson dans les *Aventures de Tintin* : placé dans la bouche de François, le mot devient une insulte qui se lit aussi, comme on l’a analysé, au niveau du thème de la soif. Avec un malin plaisir, Haddock va d’ailleurs attiser la douleur de cette déchéance en donnant de l’opéra de Rossini la paraphrase que voici : « Je ne sais plus, moi, un truc comme “Pizza”... ou “Ragazza”. » *Ragazza* (« jeune fille ») ne flatte que pour mieux voiler le coup bas : le terme a beau rajeunir la Castafiore, il lui barre aussi l’accès au nom propre, à l’identité. Et *pizza* file l’isotopie alimentaire, dans les deux sens du mot : le plat connote la cuisine populaire ; l’art, pour nourrir, ne doit pas faire la fine bouche mais rabâcher les morceaux connus (ou comme l’énonce le titre d’une célèbre collection : « music for the millions », où une ambiguïté comparable est à l’œuvre).

Et enfin, Gounod absent, la blancheur délicate de la cantatrice se fane :

— Et... dites-moi, chère madame, quelles sont les œuvres que vous interpréterez là-bas, au cours de cette tournée qui, je n’en doute pas, sera glorieuse...

— Oh ! j’en suis sûre !... Eh bien ! comme d’habitude, des œuvres de Rossini, de Puccini, de Verdi, de Gounid, pardon ! de Gounod... (p. 33)

Rossini, Verdi¹¹, le vert et le rouge. Et l’innocence perdue. Du coup, la tournée américaine devient aussi une fuite de l’Europe. En dépit du succès qu’elle continue à y obtenir, quelque chose s’y est pourri pour la Castafiore, qui se dirige vers le monde nouveau, comme dans l’espoir de s’y refaire une virginité.

3. Cocos et coucous

La Castafiore séduit et se dérobe en même temps. Bourreau, elle est aussi victime. Une lecture plus attentive de certaines péripéties aidera à mieux cerner la construction de cette équivoque. Une séquence clé à cet égard est l’entrée de la cantatrice.



Véritable topos hergéen, le massacre des noms propres livre une première entrée sur cette scène de présentations. Comme le fait remarquer Peeters, le rossignol s’annonce par un cri de hibou¹². À prolonger cette lecture, on

s'aperçoit que *coucou* insiste aussi sur le côté pique-assiette de la Castafiore et commence déjà à sexualiser son personnage : tout se passe comme si, telle la femelle du coucou, la cantatrice voulait se débarrasser de sa descendance dans le nid d'autrui.

À côté de *coucou*, les trois cases en question comprennent au moins deux autres appellatifs. Le premier reprend la symétrie entre la Castafiore et l'oiseau, mais y ajoute le sème de l'italianité, tout en élargissant l'éventail des volatiles auxquels l'artiste s'assimile : dans la troisième image, la syllabe initiale de *comment* est redoublée et ce bégaiement laisse entrevoir *coco*, nom italien (il désignera notamment le perroquet que, quelques cases plus loin, la Castafiore offre au capitaine, lequel ne tardera pas à confondre l'animal avec sa première maîtresse) mais aussi français (synonyme enfantin du mot « œuf », il réitère les connotations sexuelles et familiales de *coucou*). Ayant bien compris le message du cri *coucou*, Haddock donne ici à la Castafiore la réponse du berger à la bergère. Obtenu par l'aboutement des syllabes allitérantes de l'exclamation « *Mais Madonna* », le second appellatif, équivalent italien de « maman », entérine le statut maternel de la chanteuse. C'est parce qu'elle séduit après s'être posée en mère que son intervention sera ressentie comme castratrice : répondre à l'appel consisterait à transgresser le tabou de l'inceste.

Dans le livre d'Apostolidès, l'interprétation de l'appellatif du capitaine, Kappock, est dominée par la mise au jour d'un référent sexuel : « [Ce terme] est une fibre végétale, imperméable et très légère, mais [...] on peut [le] lire aussi comme une déformation de “capote”, condom en langue argotique¹³ ». L'analyse est correcte, mais passe un peu vite sur le mot « kappock » lui-même. En ce que le kapok s'insère dans le champ sémantique de la mer (ayant la propriété de flotter sur l'eau, il sert à la fabrication de bouées et de ceintures de sauvetage), il se rattache très bien au personnage du capitaine. En ce qu'il est aussi lié au domaine de la catastrophe, il fait lire sous le rapport familial entre la Castafiore et son fils un rapport de forces : pour Haddock, la venue de la cantatrice équivaut à un véritable désastre – maritime s'entend : un peu plus haut, il l'avait déjà appelée « ce cyclone ambulante ».

Pour détecter quelle est la violence infligée par la Castafiore, il faut revenir à son surnom, « rossignol milanais », et radicaliser la lecture négativisante qui a déjà permis de passer du tendre et poétique rossignol au « co(u)co(u) » prosaïque et importun. Mettant à profit les lapsus qui émaillent l'album, le lecteur transformera « rossignol milanais » en « rossignol *est* milan », et la Castafiore de devenir un oiseau rapace. Sa violence est rendue doublement visible. Par l'image : les mains de la Castafiore se plantent comme des crocs dans la chair de sa proie (parallèlement son nez prend la forme d'un couteau effilé). Par le rapport entre les cases : l'enchaînement d'une vue en plongée et d'un plan rapproché mime le mouvement de l'oiseau prédateur qui s'abat sur sa victime.

Ce qui se profile sous cette agression, c'est, très lisiblement, l'histoire

antique d'Œdipe et de Jocaste. L'entorse au pied du capitaine métaphorise le pied enflé du premier. À une exception près, petite d'ailleurs, toutes les lettres du nom de la dernière se tapissent dans CASTafiOrE. Mais là où, dans le mythe grec, le héros lui-même se crève les yeux pour se punir d'avoir couché avec sa mère, c'est ici cette mère elle-même qui châtie cruellement le fils d'un crime qu'il n'a pu commettre qu'en rêve.

Et l'entorse au pied ? Apparemment, la marche brisée de l'escalier en est la cause directe et unique. Mais à soumettre le mot « escalier » à l'épreuve de la traduction, à le dire « scala » en italien, l'on voit déjà jusqu'à quel degré diabolique¹⁴ la vedette de la *Scala* de Milan intervient dans la vie du fils avant même d'être rentrée au foyer (et ce qui vaut pour le tout vaut aussi pour la partie : si l'*escalier* renvoie à la chanteuse, la *marche* ne le fait pas moins, par le champ musical où se localise l'une de ses acceptions en français). Haddock ne s'y trompe pas, qui, se doutant de l'identité de l'escalier et de la *Scala*, dénature le nom de la Castafiore en *casse-pied*. La *Scala* de *Milan*, ce serait alors l'escalier de *mille ans* (la Castafiore confondant toutes les époques, prenant Henri XV pour Louis XIII), désignation superlative du grand escalier de Moulinsart.

Qui plus est, la violence de la Castafiore ne se déchaîne pas uniquement contre l'organe de la vue ou le pied du capitaine, elle se dirige aussi contre ses organes reproducteurs. Regardons de nouveau les quatre cases de l'arrivée de la chanteuse. Le surgissement inattendu de la Castafiore empêche Haddock d'allumer sa pipe. L'interruption est même tellement violente que dans un certain sens on peut dire que, réalisant par avance ce qui est inclus dans une des transformations ultérieures de son nom (« Castapipe »), la Castafiore casse hyperboliquement la pipe du capitaine. Et que « pied » comme « pipe » soient des symboles phalliques (très stéréotypés du reste, comme cela ne doit plus étonner) se voit de nouveau souligné graphiquement : le pied du capitaine est dénudé et se dresse en l'air comme un organe érectile ; la pipe est tenue à hauteur du bas-ventre. Dès lors, le couplage de ces représentants du sexe masculin et de l'action destructrice de la Castafiore permet une nouvelle précision de son rôle : mère castratrice.

Mais il y a davantage. D'une part, si « pipe » égale « sexe », alors « fumer la pipe », ce à quoi s'apprête le capitaine, pourrait s'interpréter, en dépit de la pression lexicale de « faire une pipe », comme un acte masturbatoire. Son interruption brutale par une incursion du dehors provoque une éjaculation précoce dont le tabac s'envolant de tous côtés est la plausible métaphore. Et aussi : l'entrée en scène de la Castafiore est non seulement un acte de castration (elle châtie qui la désire), mais aussi de punition du plaisir solitaire (coquette, elle veut attirer l'attention de qui jouit de soi-même). Tout en repoussant chastement la sexualité masculine, elle entend détourner Haddock de ses penchants homosexuels. Que l'on ait ici affaire à une conversation entre mère et fils¹⁵, s'observe aussi dans la prolifération de termes presque insignifiants, dont la valeur est moins sémantique que phatique : mère et

enfant communiquent à l'aide de signes quasi vides tels « ha ha », « coucou », « coco », « mais Madonna », alors que leurs échanges sont truffés de répétitions exactement comme dans le langage des enfants. Et que penser d'une formule de politesse comme « Ah ! je suis ravie de vous revoir », dont la vacuité s'accroît encore quand on veut bien y découvrir une reprise phonique de l'air des bijoux : « Ah ! je ris de me voir [...] ».

D'autre part, et dans la mesure où la Castafiore attire et repousse du même geste, son personnage acquiert une ambivalence qui, manifeste tout au long de l'album, peut être creusée dès cette scène initiale. Un premier indice est vestimentaire : le manteau de fourrure est une extériorisation hystérique de la toison du sexe, mais la main gantée de la Castafiore contrecarre cette dénudation. Et s'il est vrai que les variantes « casse-pipe » et « casse-pied » imposent le rôle dominant de la femelle, elles ne font pas moins affleurer ce qui la mettra en position d'agressée, de victime. En effet, la superposition des objets de sa colère, *pied* et *pipe*, fait ressortir par hypogramme l'agent même du vol dont la cantatrice sera l'objet : la *pie* (et de même qu'on a pu lire le viol sous le *vol*, il est sans doute possible de chercher la *pine* sous la *pie*).

Des analyses précédentes, il résulte clairement que la Castafiore s'impose autant sinon plus par le moyen des mots que par le biais des choses : son *coucou*, à bien y regarder, ne vaut pas moins que son *coco* (pour autant bien sûr, ce qui ne va pas de soi, qu'il reste possible de les tenir séparés). L'examen graphématique de la deuxième case est ici très instructif. Outre l'épaisseur inhabituelle des lettres, il convient en effet de signaler leur forme particulière. Non seulement chacune d'elles constitue une variation sur une structure de base identique : l'ellipse (c'est-à-dire, toutes proportions gardées, le cercle, le O, bref le bijou), mais aucune n'est une lettre à *queue*. À quoi s'agrège, crevant doucement le phylactère par le bas, le ballon également ellipsoïdal contenant le point d'exclamation qui remplace (ou bâillonne ?) le cri correspondant de Haddock. Reconnaissons-y, dans ce signe, un I à l'envers : le phallus chassé par *coucou*, c'est là que, détaché, on le retrouve. Mais reconnaissons-y aussi, par combinaison avec le ballon, les deux lettres autour desquelles toute l'histoire du v(i)ol va se jouer : le I du graphème et le O du phylactère – et le I à l'intérieur du O. Les positions ainsi prises ne manquent pas de clarté : le phantasme, ici, d'une pénétration et, là, une mesure drastique pour s'en protéger.

À élargir un peu l'analyse, cette surdétermination du coucou se fait encore plus nette et contribue ainsi à dédoubler le personnage de la Castafiore : liée au perroquet, elle le sera aussi, et peut-être davantage, au coucou. Dans les seuls *Bijoux*, il importe par exemple de souligner que le coucou, oiseau grimpeur et nom courant de la primevère sauvage, entre autres, combine les deux champs sémantiques majeurs qui spécifient la Castafiore : le monde des plantes, le monde des animaux.

En fait, il aurait suffi que l'on se souvienne de sa toute première apparition dans l'univers de Tintin pour que le lien entre la Castafiore et le coucou éclate

au grand jour. Dans *Le Sceptre d'Ottokar*, Tintin fait sa connaissance dans l'auberge de la Couronne, mais très judicieusement la scène nous est racontée par le filtre d'un personnage bègue :

[...] à l'au... à l'auberge de la C... C... Cou... de la Coucou... de la couronne... (p. 27)

Aussi l'auberge de la Couronne devient-elle l'auberge du Coucou, comme si d'emblée la cantatrice s'était mise en contact avec le thème de la progéniture embarrassante – ou de la maternité honteuse¹⁶ –, obstacle à ses désirs de promotion sociale : comment devenir reine comme Marguerite si on est fille-mère ? Plus tard, quand elle cachera Tintin et Haddock aux regards de Sponsz dans *L'Affaire Tournesol*, la Castafiore agit exactement comme quelqu'un qui feint de n'avoir pas d'enfant, et on peut supposer qu'elle le fait autant pour gagner les faveurs de Tintin et de Haddock (puisqu'elle brigue déjà une place à Moulinsart) que pour avoir les mains libres et engager en toute tranquillité une liaison avec le Méphistophélès de service, le colonel Sponsz.

C'est pourquoi aussi le perroquet acquiert finalement une ambivalence identique à celle de la Castafiore (qui est perroquet et coucou). Si cet oiseau représente la chanteuse, il tient aussi lieu de l'œuf ou du petit du coucou : il est adulte et enfant. C'est dire aussi que, séduit par la mère, quelles que soient par ailleurs les menaces qui en émanent, le capitaine est aussi acculé, et combien malgré lui, au rôle de nourrice – rôle que, comme l'autre, celui d'ami, il s'efforce de décliner autant qu'il peut. Car ce n'est pas seulement la femme que l'on craint à Moulinsart, mais aussi l'enfant, c'est-à-dire le temps, c'est-à-dire en première et dernière instances la mort. La survie, c'est de pareilles exclusions qu'elle dépend.

4. Bianca et Abdallah

Reste maintenant à donner à cette lecture des assises plus solides. Primordiale à ce propos est la superposition flagrante du coucou et de l'enfant le plus démoniaque qui fût jamais déposé ou abandonné à Moulinsart, également fort contre le gré de ses habitants : Abdallah. Dans *Coke en stock*, la révolution sur le point d'éclater au Khemed enjoint l'émir Kalish Ezab à « confier » son fils aux soins du capitaine et les démêlés de ce dernier avec les agressions du gamin ne sont pas sans importance pour l'interprétation du rossignol milanais.

Très généralement, les câlineries de la Castafiore à l'égard de son coco semblent préfigurées par l'adoration aveugle avec laquelle le vieil émir chante les louanges de son fils à ceux mêmes qu'il tyrannise consciencieusement. Et un examen plus détaillé ne dément pas cette intuition. À noter avant tout, la proximité – et la justesse – des termes désignant et Abdallah et l'oiseau choyé par Bianca. Si Coco se révèle être un « perroquet des îles » (*Les Bijoux de la*

Castafiore, p. 9), le jeune semeur de pétards est appelé par son père « ce cher petit oiseau des îles » (*Tintin au pays de l'or noir*, p. 38). Or cette détermination, au-delà du fait qu'elle renforce le lien entre l'animal et le garçon importuns, est tout sauf anecdotique. En effet, dans les *Aventures de Tintin*, les perroquets des îles ne sont pas des oiseaux quelconques ou anonymes. Ce qu'ils sont, on le sait depuis *Le Trésor de Rackham le Rouge* : les descendants, par le verbe, de François de Hadoque. Croyant avoir affaire au fantôme du chevalier, Tintin et Haddock découvrent dans l'île où a vécu François que les mystérieuses injures qui leur sont lancées de partout sont en fait lancées par des animaux. Cette révélation, c'est Tintin qui la formule : « Oui, des perroquets ! De génération en génération, ils se sont transmis le vocabulaire de votre aïeul !... » (p. 29)

Aussi est-ce bel et bien à des problèmes de famille et de descendance que ces oiseaux ou perroquets des îles doivent être rattachés. Plus : ce sont eux qui perpétuent la mémoire de l'ancêtre dans cette île d'où toute vie humaine a disparu, ce qui en fait des représentants de l'homme à part entière. Qu'en outre ces animaux exotiques puissent être superposés au Coco de la Castafiore (et partant à Abdallah), la réaction du capitaine le préfigure assez. Non seulement elle est fort négative, mais elle déploie autour d'une « noix de coco » très explicite un dense réseau de variations sur le même mot :

Froussard, moi !... Vous avez dit froussard ?... Vous allez voir de quel bois je me chauffe, COQuins ! Voilà une noix de COCO qui va vous ClOuer le bec, iConOClastes ! (p. 29)

Mais lisons mieux. Dans *Coke en stock*, le « cher ange » (pour citer encore le père d'Abdallah) commence par se déguiser en fauve jusqu'à en imiter le rôle, exactement comme la Castafiore s'était féroceement jetée sur le capitaine en poussant un cri d'oiseau.



Multiplier ici les correspondances avec l'arrivée de la Castafiore à Moulinsart n'est point trop difficile. De part et d'autre, la reconnaissance du visiteur est différée, une énigme se formule, visuelle et acoustique : la Castafiore prend le masque du coucou, Abdallah surgit sous les apparences du tigre. Et dans l'un et l'autre cas, c'est plutôt le propriétaire du château que son hôte permanent qui semble visé. L'horreur qui lui fait se dresser les cheveux sur la tête ne varie guère d'une situation à l'autre : c'est bien le comble du

malheur, l'enfant, qui arrive. Plus : se lançant au cou de Haddock, Abdallah le fait tomber rudement dans l'escalier, qu'il descend sur son derrière marche après marche. Existe-t-il meilleure préfiguration du scénario de la marche brisée d'où viendront tous les malheurs dans les *Bijoux de la Castafiore* ?

La symétrie, d'ailleurs, se poursuit bien au-delà de ces premières escarmouches. Car là où la chanteuse va faire cadeau à Haddock d'un perroquet qu'il n'ose refuser, Abdallah (qui répugne comme la Castafiore à prononcer correctement le nom du capitaine) s'empresse de lui offrir une pendule à coucou qu'il accepte les larmes aux yeux (et avec des balbutiements qui sont aussi stéréotypés que les formules de politesse qu'il n'arrive qu'à grand-peine à articuler en face de la Castafiore), mais qui ne tardera pas à le mouiller plus énergiquement, à la façon, bien sûr, d'un sexe géant : le carillon n'est-il pas une métaphore très ancienne du sexe masculin en général et des testicules en particulier ?

Et puisqu'il est question de « remonter une horloge », pourquoi ne pas remonter aussi le temps et passer du coucou éclabousseur de *Coke en stock* à l'appareil photographique surprise d'*Objectif Lune* confisqué à Abdallah ? Bien que cette dernière séquence n'appelle le coucou que de manière implicite, à savoir comme le signal rituel accompagnant la sortie du « petit oiseau », l'entrée d'Abdallah dans le monde de Haddock va programmer une mésaventure identique à celle causée plus tard par son séjour à Moulinsart. D'origine douteuse, l'appareil surprise ne pourra évidemment servir aux desseins du capitaine (rendre la mémoire à Tournesol en lui faisant subir un choc comparable à celui qui l'a rendu amnésique). Le symbole phallique (le serpent) qui s'en éjectera à la place du petit oiseau laissera le professeur de marbre, mais secouera violemment Haddock, lorsque celui-ci, dans un moment d'inadvertance, laissera s'échapper l'animal d'entre ses mains.

Dès qu'Abdallah et le coucou – ici sous forme de caméra, là sous les dehors d'une pendule – entrent en jeu, bref dès qu'il est question d'enfants, les images virtuellement positives, susceptibles de connoter une sexualité débordante et jubilatoire, tout à coup deviennent dysphoriques et se tournent contre le capitaine. Dans *Coke en stock*, Abdallah lui donne une douche froide alors que dans *Objectif Lune* il reçoit en pleine figure le petit oiseau qu'il arborait si fièrement devant Tournesol.

Revenant à la Castafiore, on trouve la confirmation de ce qui a été avancé plus haut : la chanteuse n'est pas seulement crainte pour elle-même, parce qu'elle invite à un acte sexuel en fait irréalisable dont l'appel est ressenti comme castrateur, mais aussi et peut-être même surtout pour ce qu'elle apporte, un œuf de coucou, phantasmé hyperboliquement sous les apparences d'Abdallah.

C'est pourquoi le non-dit dans les *Bijoux* concerne aussi, à côté des choses du sexe, qui se transmettent de manière intense mais toujours plus ou moins en catimini, la problématique du fils – et du fils à caser. Le thème apparaît en tout cas, outre dans les reprises du coucou, à hauteur du hobby du professeur,

tandis qu'il innerve bien des méprises et lapsus des Dupondt.

On estime en tout cas transparente, dans ce livre de la traduction, l'allusion contenue dans *Crimson Glory*, le nom de la première variété de roses que le professeur offre à Bianca. La fleur est rouge et d'autant plus vulgaire qu'elle sert avant tout à mettre en avant la variété que Tryphon va créer spécialement pour sa Castafiore adorée :

Chère madame, permettez-moi de vous offrir cette modeste « Crimson Glory »... euh... en attendant mieux !... Je n'en dis pas plus... Hé ! Hé !
(p. 24)

Il faut, bien sûr, la réplique le dit on ne peut plus clairement, en dire un peu davantage. Ceci par exemple : pour peu qu'on applique aux mots anglais du professeur Tournesol l'opération traductive que lui-même réserve au nom de la rose à venir (« Bianca »), *Crimson Glory* se transforme en un mot-valise où se jouxtent le thème du fils (« son ») et celui du crime qui profite (« crim(e)... glory »). Tournesol saurait-il que la Castafiore est là pour se décharger d'un fardeau ? Et à lire dans *Crimson* les syllabes françaises « le crime sonne », l'on signale le méfait une seconde fois.

Si les Dupondt, eux, ne savent pas, leurs bavures et erreurs donnent encore plus à entendre que les propos du professeur, aussi perspicace que peu écouté. Chez les deux détectives, une partie non négligeable de leur lot de bêtises habituel se place en effet, et avec la discrétion requise par le sujet, sous l'enseigne de l'enfant caché.

Partons du début de leur première investigation. Voici ce qu'ils pensent du vol (qui s'avérera bientôt n'avoir existé que dans le seul esprit de la Castafiore) :

C'est le COUp classique : Un COMplice qui COUpe le COUrant. (p. 37)

Retenons déjà, en marge de l'anecdote, le clin d'œil à la castration (le courant coupé) ainsi que l'inscription disséminée du « coucou » – autant dire les deux grands axes selon lesquels l'activité de la Castafiore va se déployer. Que l'affaire un peu se complique – Tintin rétorque : « Justement non !... Le courant n'a pas été coupé : ce sont les fusibles qui ont fondu... » –, et les lapsus de se presser en avalanche (car « coupé » se lit aussi par rapport à la brusque interruption du chant de la Castafiore et par rapport à tous les mots sectionnés ou à sectionner), les Dupondt se mettant à changer les mots, puis les lettres de place :

Fusibles coupés ou courant fondu, jeune homme, pour moi, c'est la même chose [...].

Vous dites que ce sont les flombs qui ont pondu... Soit !

On peut raisonnablement s'attacher ici au terme clausulaire de la série, tant

il est avéré que celui-ci n'avance que superficiellement de façon chaotique (à lire de près, sa logique est d'airain). Soit donc *pondu*. Pris entre deux références au champ sémantique de l'oiseau – le voleur en aval et en amont les frères Loiseau –, *pondu* s'entend comme participe passé de pondre. Son objet ? Un œuf (un coco) de *flombs*, où il n'est pas illogique d'entendre, grâce à une reduplication que les deux policiers seraient les derniers à proscrire (« flonflon »), un renvoi au monde de la musique, une référence, partant, à Bianca Castafiore. *Pondu*, mais aussi, vu la pression formidable des inversions et métathèses, *Dupondt*, ce qui confirme l'importance du nom propre dans les dérapages du discours : le mystère autour duquel gravitent les spéculations des détectives n'est pas uniquement celui d'un objet (les bijoux), mais aussi celui d'un être (l'enfant du coucou).

Lors de la confrontation avec la victime présumée, la production des lapsus semble massivement régie par le souci de la *mise au clair* du vol commis, on le sait, en pleine obscurité.

Madame, nous sommes ici pour faire la lumière, toute la lumière sur le vol dont vous venez d'être la victime. [...] Pour plus de clarté, madame, voulez-vous me dire où se trouvaient vos bougies... euh... pardon !... vos bijoux... [...] Nous les retrouverons, madame. Morts ou vifs, mais nous les retrouverons ! (p. 38)

La mise en vie des bijoux engage toutefois à chercher autrement. S'il est vrai que les bijoux sont des êtres animés, rien n'interdit d'y voir, par une dérivation métonymique, non le sexe féminin ou l'orifice matriciel, mais l'enfant. Si on relit dans cette perspective l'autre terme clé de l'interrogatoire, qui est *lumière*, cette piste se révèle tout sauf un cul-de-sac. À côté du mot *mère* que l'on y épelle par endogramme (« luMiÈRE »), un anagramme du lexème entier, mais dépouillé, comme tant d'autres dans les *Bijoux*, de son *i*, fait surgir un plausible synonyme de Haddock : *mère-lu*, *merlu*. Les Dupondt accuseraient-ils le capitaine du vol des bijoux de la Castafiore ? Le croiraient-ils le père du petit qui traverse clandestinement leurs lapsus ? Si rien n'est dit en toutes lettres, le réseau mis en place n'interdit pas d'y songer, ou du moins de formuler la question.

Incapables, décidément, de se taire, les Dupondt trahissent une nouvelle fois, par des poses hystériques du corps – un réflexe de colère, une étourderie, une chute –, la hantise de l'enfant. Lorsqu'en plein interrogatoire les bijoux sont retrouvés, ils se lèvent indignés, scandalisés qu'on les ait dérangés pour rien ou plutôt, peut-on supposer, de se voir privés d'une si belle occasion de s'illustrer, et sortent sans tarder. Seulement, au lieu de mettre leurs chapeaux, ils se coiffent des coussins que la Castafiore leur avait lancés sur la tête dans sa hâte de vérifier l'emplacement de la mallette contenant les bijoux (elle s'était, bien sûr, assise dessus). Et en sortant, ils se prennent les pieds dans les fils des micros et caméras installés dans la salle de marine du château transformée en studio, puis s'étalent par terre hors-champ. Leur excuse,

pourtant, est imparable :

TINTIN : Ici, messieurs, vos vrais chapeaux !... Et attention aux fils !...

LES DUPOND : Ça va !... Merci !... Vous nous l'avez déjà dit... Nous ne sommes pas des enfants !

(*Chute des Dupondt.*)

TINTIN : Je vous avais pourtant bien dit de faire attention...

DUPOND : Aux fils, oui !... Mais ceci, ce sont des câbles !...

DUPONT : C'est tout différent !...

(p. 40)

Prenons-les au sérieux et creusons cette différence. Si les fils ne sont pas des fils, mais des câbles, c'est qu'il ne s'agit, avec ce mot, du « fil » électrique, mais du « fils » au sens d'enfant. Est-il d'ailleurs possible d'être plus clair que ne le sont les deux policiers ? Ne répondent-ils à l'avertissement de Tintin qu'ils ne sont plus des enfants ? Jaillit ainsi une isotopie humaine qui informe rétrospectivement la confusion des chapeaux et des coussins. Ceux-ci, en effet, outre qu'ils contribuent à l'érotisation du passage (parce qu'ils mènent du divan au lit, bien sûr) tout en assurant, tronquée cette fois, une nouvelle occurrence du coucou, introduisent à leur tour, masqué par le redoublement du s, le vocabulaire des rapports de famille : cousin, forme euphémique, car déplacée, oblique, du fils.

Morale de l'histoire ? Les Dupondt la livrent à la fin de l'interview qu'ils accordent à la télévision :

Il y aura encore à récupérer le bijou. Mais cela, ce ne sera plus qu'un jeu d'enfant !...

Il paraît difficile de dire mieux de quoi il retourne vraiment. Quelque nette qu'elle soit, la surdétermination du vocable *coucou* ne devrait pas faire obstacle à l'intense activité d'autres termes qui se situent dans le même champ et dont coco est peut-être le plus travaillé. Dans les *Bijoux*, Coco désigne tout à la fois le perroquet et les journalistes¹⁷, ce qui conduit inévitablement – il y a là contrainte structurale – à l'insertion dans l'album du portrait de la dame au perroquet dans l'honni *Tempo di Roma*, avatar italien du respectable *Paris-Flash* (du moins aux yeux de la principale intéressée, la Castafiore). Que l'on songe, à titre de comparaison, aux pages de titre de leurs livraisons respectives.

Tout est fait, on le voit, pour forcer le lecteur à superposer les deux images, et partant à évaluer les réactions on ne peut plus dissemblables de la Castafiore, tantôt aux anges, tantôt l'écume aux lèvres. Mentionnons par exemple : le format identique des vignettes, elles-mêmes d'une hauteur peu courante chez Hergé ; la position symétrique des mains tenant la gazette ; le fond partout monochrome aux couleurs complémentaires, rouge (dysphorique) pour le *Tempo* et vert (euphorique) pour *Paris-Flash* ; la

répétition, enfin, de la protagoniste.

Pourtant, et les symétries le rendent douloureusement visible, tout oppose aussi les deux articles, celui mensonger, mystificateur et multicolore de *Paris-Flash*, et celui du *Tempo*, d'un vérisme cruel en noir et blanc. La véridicité des propos du journal romain (et c'est parce que la vérité est à Rome qu'il faudra évidemment traduire), plusieurs indices l'attestent. Certains sont négatifs : l'absence des fautes d'orthographe et des informations inexactes dont s'avérera regorger *Paris-Flash* (au verso duquel on peut lire une publicité pour *Brol* – fatras en bruxellois –, la lessive qui lave plus blanc, mais dont les bulles renvoient sans doute à la vacuité des propos journalistiques). D'autres sont positifs : la mention des pages 8-9-10, loin d'être gratuite, fonctionne à merveille dans les *Bijoux*, où, comme l'a remarqué Benoît Peeters, c'est justement à cet endroit-là qu'il est le plus question du perroquet ; il n'en va pas autrement pour le passage au noir et blanc, tout à fait adéquat au nom de Bianca comme à la profession des paparazzi, que Haddock traite de zèbres (p. 21), ou pour le glissement à l'italien, qui est à l'unisson avec la déchéance de la cantatrice égarant sans cesse les bijoux. L'image, enfin, est d'une analogie saisissante. La Castafiore se regarde dans le miroir de la photographie et ne peut qu'être horrifiée de ressembler à un portrait aussi hideux.

Mais il s'agit, ici, de bien regarder. Sur la couverture du *Tempo*, trois personnages sont présents : Bianca, la mère ; Wagner, père fade et dominé, à la limite de l'inexistence ; Coco enfin, l'enfant. Bianca, Wagner, Coco : la sainte famille, voilà la véritable cause de la fureur de la Castafiore. Elle en veut aux reporters du *Tempo*, non seulement d'avoir publié un portrait peu flatteur qui souligne désagréablement ce qui l'assimile au perroquet (qui est alors le double de la chanteuse), mais aussi, et peut-être même surtout, d'avoir osé révéler à celui qu'elle entend séduire son état de mère de famille (et dans ce cas l'oiseau représente plutôt l'enfant). Éventer un tel secret nuit assez, on l'imagine, s'il ne l'interdit pas radicalement, au projet de séduction qui l'avait acheminée vers Moulinsart.

La sexualisation violente de la photo va d'ailleurs dans le même sens. En insinuant que l'acte sexuel a déjà été accompli, tout comme, d'ailleurs, le mariage, le *Tempo di Roma* bouche l'avenir de la Castafiore. Car l'image ne cache rien et le sexe s'étale partout : la bande phallique DI ROMA pénétrant vigoureusement le O de TEMPO (structure qui se trouve triplée dans la forme de la boucle d'oreille) ; l'anagramme stéréotypé ROMA AMOR ; l'acception argotique du « pot » qui termine *Tempo* ; la présence du partenaire masculin idoine : le père inclus dans *pappagallo*.

Peu à peu, on s'en est rendu compte, la présente analyse s'est éloignée de certaines « vérités » de la lecture du personnage de Bianca. Non toutefois pour les nier ou les contredire, mais pour élargir certaines de ses thèses. L'aventure de la lettre trouve là sa justification : dans l'incessant retour sur le déjà-lu. Que l'œuvre d'Hergé puisse soutenir une attention aussi obstinée est une

preuve supplémentaire de ses qualités, qui appelleront sans arrêt de nouveaux lecteurs.

1 Pour plus de détails, voir l'ouvrage de Serge Tisseron, *Tintin chez le psychanalyste*, Aubier, 1985, et plus précisément les chapitres sur Haddock et Tournesol.

2 En les termes de Michel Chion, ce dernier type de présence peut être appelée *acousmatique*. Voir sa belle étude du hors-champ sonore, *La Voix au cinéma*, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, 1982.

3 Voir le chapitre 14 du livre, « La dame blanche », p. 236-265, dont la suite du paragraphe est un résumé partiel.

4 Jean-Marie Apostolidès, *Les Métamorphoses de Tintin*, op. cit., p. 245-246.

5 Air qui laisse justement affleurer une hantise de la mort et du vieillissement : « Ah ! je ris de [...] » peut et doit en effet se lire comme « âge... ride... », tant la nature chantée de la phrase accule le lecteur à faire des variations phoniques sur ses mots.

6 Quand Haddock, hors de lui, s'exclame « Ce perroquet !... Noyez-le, Tintin !... Empaillez-le !... Ou je fais un malheur » (*Les Bijoux de la Castafiore*, p. 19), les sous-entendus de l'empaillage – car il faut lire aussi empalement – sont tout aussi clairs : s'il rêve de posséder la Castafiore, Haddock se dégage de toute responsabilité en demandant à Tintin, dont la chasteté ne peut être mise en question, de s'en charger à sa place. Direct, le contact serait ressenti comme incestueux.

7 Pour plus de détails, voir de nouveau *Les Métamorphoses de Tintin*, op. cit., où s'analysent brillamment les deux premières déformations du nom du capitaine qui sortent de la bouche de Bianca : *Hadada* et *Paddock*.

8 Pour de plus amples informations, le lecteur se reportera utilement au schéma de la page 139 des *Bijoux ravis*, op. cit.

9 *Ibid.*

10 Répétons que c'est bel et bien comme *mots* fonctionnant à l'intérieur du système textuel qu'il convient de lire « *la gazza ladra* ». Point n'est besoin d'être au courant du libretto (une parabole sur l'innocence injustement persécutée) pour être à même de réaliser un correct déchiffrement de ce titre. Chez Hergé, la lecture culturelle corrobore la lecture littérale, mais n'est jamais présupposée par cette dernière.

11 Et Puccini ? L'analyse de ce « reste », car c'en est un, ne doit pas faire conclure immédiatement à quelque faille dans la stratégie hergéenne. Il s'agit plutôt, comme le suggère Benoît Peeters, d'un de ces éléments apparemment gratuits ou incongrus dont la fonction première est d'« éviter l'excès de transparence, de brouiller insidieusement les pistes », *Les Bijoux ravis*, op. cit., p. 105.

12 *Les Bijoux ravis*, op. cit., p. 27.

13 *Les Métamorphoses de Tintin*, op. cit., p. 258.

14 Haddock traitera systématiquement la marche de *satanée*, Satan étant en outre un anagramme presque parfait de *Castà*.

15 Au pluriel, car bien qu'il soit relégué au second plan dès qu'il est vraiment question de sexe, Tintin n'est pas absent de l'image, et ce qu'il est intéressant de noter, c'est sa taille particulièrement réduite.

16 Et de même que le coucou se manifeste à travers un mot féminin, la couronne (qui dit aussi, faut-il le rappeler, les aspirations nobiliaires de la Castafiore), de même la maternité se dit à l'aide du nom du père, le bègue poursuivant : « D... d... d... dans-dans la v... v... v... voiture qui v... v... v... vient de pa... de papa... de papa... de papa... de passer !... »

17 On généralise ici à partir de l'exemple des reporters de *Paris-Flash*, qui se donnent du coco (p. 22). Cette extension est autorisée par la ressemblance physique des couples de journalistes, qui renforce les stéréotypes dont tous abusent dans leur travail. Comparez par exemple la physionomie de Jean-Loup de la Battellerie et de Walter Rizotto de *Paris-Flash* avec celle du présentateur de télévision et de l'ingénieur du son. La différence ne se note guère.

Hergé, auteur à contraintes ? Une relecture de *L’Affaire Tournesol*¹

Toute écriture a, par définition, rapport avec la question du support, c’est-à-dire de la surface matérielle d’inscription, qui dans le cas de la bande dessinée est toujours plurielle, la surface de la planche dessinée n’étant jamais identique à celle du résultat final imprimé². De plus, tant la planche que l’imprimé sont des espaces éminemment complexes et pluriels, surtout dans le cas d’Hergé, dont l’œuvre a fait l’objet d’un grand nombre de remaniements. La complète refonte des premiers albums au moment du passage au format standard des « 62 pages couleur » et les modernisations successives de nombreux aspects du récit comme du dessin ne sont ici que la partie visible d’une dynamique incessante qui touche à l’articulation de l’écrit, de l’image et du support.

Dans ce chapitre, on voudrait revenir sur cette problématique d’une manière qui dépasse la question traditionnelle des « traductions » d’images d’un format à l’autre, pour voir en revanche dans quelle mesure la conscience du format et, davantage encore, de la mutation de ce format intervient au niveau de la conception hergéenne du récit. En l’occurrence, cette nouvelle approche de la narration va prendre appui sur la notion de « contrainte », que l’on définira brièvement avant de l’appliquer à *L’Affaire Tournesol* d’abord, puis à l’ensemble du travail d’Hergé.

1. Qu’est-ce qu’une « contrainte » ?

Toute œuvre se fait à l’aide – et en fonction – de certaines règles. D’une œuvre à l’autre, toutefois, ces règles varient beaucoup, et il en va de même pour la manière dont elles sont mises à contribution, d’une part, et perçues par le lecteur, d’autre part. Une règle peut en effet être respectée plus ou moins scrupuleusement, ou être enfreinte, voire ignorée, et ce respect ou non-respect peut résulter également de causes très variées : goût du défi, surmoi littéraire, nonchalance, amour de la provocation, etc. De même, l’application ou la non-application d’une règle peut être tenue pour quelque chose de secondaire, être mal interprétée ou encore inventée de toutes pièces par le lecteur, et ainsi de suite.

Certaines de ces règles sont appelées des « contraintes ». Pour bien comprendre ce terme, il convient d’établir une différence entre trois types de règles : les *normes*, les *conventions*, les procédés ou, plus exactement peut-être, les *contraintes*. Ces trois types de règles se distinguent aussi bien quant à

leur objet que quant à leur nature et leur portée.

En effet, les normes sont des règles qui s'appliquent à l'ensemble de la langue ou du médium. Les conventions, en revanche, sont des règles qui s'appliquent à des formes d'expression plus spécifiques. Les procédés ou contraintes, enfin, sont des règles qui s'appliquent à des œuvres uniques, quand bien même il est toujours possible de les utiliser en divers endroits, par exemple à l'intérieur d'un genre. On voit donc clairement ce qui différencie ces trois types de règles. C'est d'abord leur *objet* (la langue ou le médium en général pour les normes, des emplois plus spécifiques de cette langue ou de ce médium pour les conventions, et des œuvres singulières pour les procédés ou contraintes). C'est ensuite leur *nature* (les règles sont obligatoires, les conventions le sont aussi mais de manière déjà moins stricte, les procédés ou contraintes sont optionnels : on choisit librement de s'y soumettre). Mais on voit également ce qui les unit : c'est leur *portée*, qui dans les trois cas, du moins en théorie, est « intégrale » ; normes, conventions et contraintes s'appliquent partout et systématiquement dans une œuvre, ou une partie de cette œuvre, pour qu'elles puissent fonctionner comme règles. Lorsqu'on applique une règle de manière purement locale, mieux vaut utiliser le terme de « figure ».

Ces préliminaires posés, on peut décrire avec plus d'exactitude ce que c'est qu'une contrainte. D'emblée, deux aspects se présentent à l'attention et l'expression classique « les contraintes du mètre et de la rime » illustre bien cette duplicité. Tout écrivain classique a toujours compris que les contraintes sont à la fois un *obstacle* à prendre et une *chance* à saisir, qu'elles bâillonnent sa parole autant qu'elles la rendent possible, qu'elles « gênent » son vouloir-dire tout en lui offrant mille et une occasions de dire autre chose. Il est important d'accueillir ces deux aspects de la contrainte comme deux dimensions ou facettes d'un seul et même phénomène, non comme l'amorce d'une distinction entre deux classes de contraintes (par exemple les contraintes « douces » et les contraintes « dures » : bien que souvent mentionné dans les recherches en la matière, pareil critère est trop subjectif pour pouvoir être retenu comme un critère opérationnel).

Comme le montre assez la première approche du phénomène, la notion de contrainte a été pensée surtout dans le champ littéraire³. Toutefois, force est de reconnaître que la contrainte est partout, même si les formes précises qui sont les siennes varient d'un médium et d'un contexte à l'autre : le principe est universel, les modalités sont toujours particulières.

Dans le domaine de la culture populaire, par exemple, dont les structures et les pratiques ont longtemps été opposées au domaine de la littérature, la notion de contrainte n'est pas inconnue, quand bien même on l'y a envisagée d'une manière un rien différente. C'est ainsi que R.A. Peterson, dans un article de synthèse sur la matière⁴, a pu rassembler cinq types de contraintes qui se retrouvent dans toute forme de culture populaire (entendez : culture mass-médiatique ou mass-médiatisée) : juridiques, technologiques,

économiques, organisationnelles et professionnelles. Très significativement, et c'est la raison pour laquelle la contribution de Peterson est si intéressante, l'accent est mis résolument sur la dialectique de l'obligation et de l'ouverture inhérente à la notion de contrainte. En effet, Peterson souligne que la contrainte est une structure dialectique qui à la fois interdit et rend possible, qui stimule autant qu'elle bloque.

Le cas d'Hergé s'inscrit parfaitement dans le cadre d'un débat pareil. En tant que promoteur d'une forme nouvelle de récit médiatique, la bande dessinée, il s'est vu confronté à une série impressionnante de contraintes, qu'il est parvenu à mettre à profit sans qu'il les ait platement détournées de leur fonction ou qu'il se soit seulement insurgé contre elles (l'idée qu'il faille détourner ou subvertir la contrainte pour se donner les moyens de faire un travail personnel de qualité, est, répétons-le, un préjugé romantique, que les faits d'ailleurs souvent démentent). Je tenterai ici d'en faire la démonstration à partir d'un seul album, *L'Affaire Tournesol*, dont l'importance stratégique dans l'œuvre d'Hergé n'est pas négligeable.

2. La contrainte du feuilleton

Il est clair que la contrainte formelle et narrative de base de *L'Affaire Tournesol* est le feuilleton, soit un mécanisme narratif qui oblige à découper le matériau d'une manière très singulière. Le découpage feuilletonesque doit en effet obtempérer à deux obligations contradictoires : d'une part il faut que chaque unité soit vraiment achevée, c'est-à-dire *fermée*, d'autre part, il est non moins nécessaire que la fin de chaque unité narrative soit aussi *ouverte*, c'est-à-dire contienne un élément de relance. Dans ce qui suit, on va d'abord élargir, puis modifier cette contrainte. *Élargir* : car il me semble que la contrainte feuilletonesque ne joue pas uniquement au niveau de la planche, mais qu'elle touche aussi à l'économie narrative de cellules tantôt plus grandes, tantôt plus petites. *Modifier* : car je voudrais passer de la notion de feuilleton comme type de récit à l'économie du récit hergéen tout entier, qu'il relève ou non du découpage feuilletonesque.

On insiste souvent, dans l'analyse du feuilleton hergéen, sur l'effet de clôture et de relance qui émane de l'organisation de la planche, plus particulièrement d'un travail systématique sur la dernière vignette de chaque planche ; mais bien entendu l'effort du feuilletoniste ne se limite pas à cela. En effet, pas moins de quatre types d'opérations s'ajoutent à cette attention accordée à la « clause ». Je les énumère ici rapidement :

a) De même qu'il faut s'occuper de la fin de chaque planche, de même il faut s'occuper également du début, qui doit non moins que la clause qui précède disposer d'un puissant coefficient de relance. Il faut en d'autres termes que chaque début de planche, pour bien fonctionner dans l'économie du feuilleton, s'institue à la fois en *digest* et en *incipit*, opération sans doute moins lisible que la transformation de chaque fin de planche en clause mais

incontestablement tout aussi essentielle (le résumé qui est parfois donné suffit peut-être au niveau du récit proprement dit, mais ne peut guère à lui seul assurer la relance *visuelle* de la narration).

b) De même qu'il faut s'occuper du début et de la fin de chaque planche, de même il faut s'occuper du début et de la fin de chaque *strip*, où l'effet de clôture et de relance doit se disséminer sous peine de créer un rapport inorganique, déséquilibré, entre l'unité *matérielle* de lecture qu'est le strip et la portion *idéelle* du récit que cette unité accueille. Il ne serait pas logique d'attacher tant de prix à la manière dont commencent et se terminent les planches, si par ailleurs on ne travaillait de manière aussi attentive les lieux stratégiques que sont le début et la fin de chaque strip. Dans le cas d'Hergé, qui surveille de fort près les cases de gauche et de droite de ses strips, on pourrait objecter que cette extension du feuilleton de l'unité de la planche à celle du strip est due seulement à des raisons génétiques, certaines aventures de Tintin ayant paru d'abord sous forme de strips quotidiens (je pense évidemment au *Secret de La Licorne*, entre autres). Cette explication me paraît trop anecdotique : il est plus fructueux de faire l'hypothèse que le travail sur le strip, qui survit à la disparition des strips quotidiens, reflète au contraire une prise de conscience très aiguë chez Hergé des modalités de lecture induites par le langage même de la bande dessinée, lequel ne procède pas uniquement par l'assemblage de vignettes en planches, mais s'appuie également sur le niveau intermédiaire du strip.

c) De même qu'il faut s'occuper de chaque début et de chaque fin, de même il faut s'occuper de chaque volet central, qu'il s'agisse du milieu de la page ou du milieu des divers strips. Le feuilletoniste doit tout faire en effet pour que ces diverses occurrences du *milieu* (niveau matériel) coïncident avec des temps *moins forts* (niveau idéal). Il doit travailler ces zones-là presque en creux, de façon à éviter que le volet central ne ressorte trop, ce qui empêcherait du coup d'inscrire à gauche et à droite les moments de plus grande force sans lesquels le mécanisme de reprise et de relance ne tourne court.

d) De même qu'il faut multiplier les divers effets de feuilleton que je viens de détailler, de même il faut veiller aussi à les mettre soigneusement en sourdine, en vue de la bonne liaison de l'ensemble. Un récit trop segmenté risque toujours de dégénérer en une simple suite de cellules autonomes, à l'enchaînement mécanique très vite lassant, ce qui est évidemment inacceptable du moment que l'on travaille aussi, comme c'était le cas pour Hergé, dans la perspective de l'album (le feuilleton hergéen n'est pas du tout celui des soaps, dont l'économie narrative échappe totalement à l'emprise du récit traditionnel, comme l'a bien démontré l'étude de Gripsrud sur *Dynasty*⁵). Pareille mise en sourdine consiste, si l'on veut, à transformer chaque planche, à l'exception de la première et de la dernière de l'album, en une sorte de « milieu », en un volet central destiné à faire ressortir l'effet de reprise qui la précède et l'effet de relance qui la suit, et à faire de n'importe quel élément du

récit une partie qui puisse se sacrifier au profit de l'ensemble (qu'elle continue et préfigure en même temps). La gageure n'est pas mince, puisque ce dernier impératif n'efface nullement les trois autres dont je viens de parler. Le feuilletoniste doit donc sans arrêt concilier les exigences contraires du soulignement (à chaque fin comme à chaque début) et de la sourdine (à chaque milieu), tout en mettant en sourdine ce qu'il souligne et vice versa...

Bref, le feuilletoniste, même s'il travaille *au jour le jour* et sur des unités fort réduites, ne fait jamais un travail de myope. Il travaille en fonction d'un horizon global, celui du récit, celui de l'album, qui l'amène à sans cesse adapter le travail sur les petites unités aux exigences du travail sur les grandes, et inversement. Car même l'auteur qui part d'un *récit tout fait*, quitte à le redécouper ensuite en fragments de petite taille, par exemple en vue d'une prépublication en revue, ne procède au fond pas autrement. Dans ce cas, et l'on sait que tel était devenu au cours des ans le cas d'Hergé, c'est la structure de l'ensemble qui est adaptée aux particularités des séquences plus ou moins autonomes. Quel que soit donc le point de départ (le récit qu'on re-découpe, les fragments qu'on ré-agence), partout une même dialectique se fait jour qui unit paradoxalement les moments forts et les moments faibles, le tout et la partie, le vide et le plein.

3. Les réponses du feuilletoniste

Quelle est la solution qu'Hergé trouve à ce problème ? *L'Affaire Tournesol* permet d'avancer ici une *double réponse*, assez représentative de la démarche globale de bien des auteurs-feuilletonistes, à la double exception notable des auteurs d'un soap, répétons-le, et de ceux qui, comme par exemple Peeters et Schuiten à l'époque d' (*À Suivre*) travaillent le feuilleton sous la forme de livraisons non pas quotidiennes ou hebdomadaires, mais mensuelles ou trimestrielles, et qui peuvent dépasser l'unité de la planche pour s'attaquer à des unités beaucoup plus grandes et quasi-autonomes.

a) Tout d'abord, Hergé opte résolument pour l'emploi systématique d'un principe que David Bordwell et Kristin Thompson, dans leur étude des structures *non narratives* au cinéma, appellent le principe « catégoriel », soit un mécanisme qui consiste à « décliner » un certain nombre d'éléments en vertu de leur appartenance commune à un ensemble thématique ou sémantique plus vaste⁶. En l'occurrence, *L'Affaire Tournesol* propose une série de variations sur le thème des types de déplacement lors d'une course-poursuite : Tournesol parti, Haddock et Tintin se lancent à sa recherche en utilisant divers moyens de locomotion ; Tournesol enlevé, ils font de même en empruntant successivement plusieurs types de moyens de transport ; Tournesol enfin libéré, on s'enfuit en se servant successivement de plus d'un genre de véhicule... La cellule narrative de base, qui est la poursuite (*active* d'abord : on cherche à retrouver Tournesol, *passive* ensuite : on cherche à s'échapper avec lui), se combine donc avec un principe de déclinaison et de

variation thématique qui, lui, n'est pas narratif (à la limite, Hergé aurait pu inventer une histoire où toutes les poursuites se seraient effectuées en voiture), mais qui a le grand avantage de se prêter parfaitement au traitement feuilletonesque du récit. Il est plus facile en effet de découper un récit s'il se combine avec un principe de segmentation autre, en l'occurrence catégoriel.

Le recours au principe catégoriel permet de multiplier et surtout de délimiter les séquences sans mettre en cause la narrativité globale. L'effet domino de la course-poursuite est maintenu, mais redéfini complètement en vertu des besoins du découpage feuilletonesque. Un mécanisme qui n'a en soi rien de narratif est injecté dans la structure narrative de l'ensemble dans le but de sauver le récit. Grâce à la déclinaison des moyens de transport, on peut maintenir le récit global de la poursuite tout en multipliant les cellules autonomes. Grâce au mécanisme catégoriel, on peut morceler, voire suspendre le récit tout en sauvegardant une dynamique narrative à l'intérieur de chaque nouvelle pierre feuilletonesque ajoutée à l'édifice. Le catégoriel atténue le fil narratif en fonction des exigences de discontinuité du feuilleton, mais sans qu'il le brise radicalement. Il aide à couler le récit dans le moule du feuilleton, sans empêcher par la suite la réintégration, à un niveau supérieur de la diégèse, des cellules à la couche générale du récit. On pourrait dire que narratif et non-narratif se révèlent ainsi foncièrement solidaires, mais, en tout cas chez Hergé, solidaires au sein d'un projet qui reste globalement narratif. Ce n'est pas chez lui le récit qui se met au service du non-narratif, mais l'inverse, du moins majoritairement.

Toutes proportions gardées, on observe ainsi un phénomène qui rappelle les rapports indissociables entre moments forts (début et fin) et moments faibles (milieu). Pour que le récit puisse fonctionner, il s'appuie nécessairement sur du non-récit, et l'analyse du feuilleton, qui passe souvent pour un récit superlatif, montre bien à quel point il est difficile de faire le partage fonctionnel des deux régimes. Et de cette observation, on peut déduire non moins que l'aspect fondamental du feuilleton, et peut-être du récit hergéen en général, est moins l'histoire racontée que le rythme narratif : « cela raconte » ; cela raconte de manière presque intransitive mais à un rythme toujours rapide, et à un rythme fait de secousses, c'est-à-dire d'arrêts et de relances continuels qui s'enchaînent à la vitesse des diverses unités de lecture que l'auteur a à sa disposition (strip, planche, double page, album), la dynamique du récit devenant plus importante que le contenu du récit proprement dit. Je ne crois donc pas forcer l'analyse en laissant entendre que *L'Affaire Tournesol*, et peut-être, de nouveau, l'économie globale de tout récit hergéen, tient autant du *romanesque* que du *roman*, pour reprendre la belle expression de Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte* : cela raconte, et au fond ce qui est raconté n'a guère d'importance⁷. Si Hergé demeure *lisible*, c'est qu'il y a chez lui, par moments, quelque chose de l'ordre du *scriptible*...

b) Mais *L'Affaire Tournesol* n'affiche pas uniquement l'inclusion du non-narratif dans le narratif, puis la déconstruction (prudente, bien entendu) de

celui-ci. L'album exploite non moins une deuxième technique, ou plutôt une deuxième dimension, elle aussi capitale si l'on veut comprendre les enjeux du feuilleton. Ce deuxième aspect concerne les rapports entre les deux zones de l'album, celles à tension faible (au milieu), celles à tension plus élevée (au début et à la fin). Comme je l'ai suggéré, le feuilleton ne doit pas uniquement s'efforcer d'ajouter des moments forts à une trame narrative de fond qui elle resterait neutre, mais aussi et surtout de tenir reléguée au deuxième plan cette toile de fond qui risque à tout moment, vu l'exiguïté des unités hebdomadaires investies par le feuilletoniste, de s'imposer au détriment des cellules initiales et clausulaires. Le *refoulement du récit* est donc tout aussi indispensable au bon déroulement de la narration que la mise en avant des moments de rupture et de relance.

À cet égard, *L'Affaire Tournesol* fournit l'occasion de se pencher sur une péripétie éditoriale qui, une fois encore, n'a rien d'anecdotique. L'on sait en effet que vers les deux tiers de la prépublication en revue, le format du récit a été changé de façon assez radicale : au lieu d'occuper une seule page, le récit en est venu tout à coup à s'étaler sur une double page (celle au beau milieu du *Journal Tintin*), d'abord sur quatre strips, puis sur trois seulement. Ce qui compte ici, n'est pas la manière dont ces doubles pages ont été remontées ensuite en fonction des caractéristiques de l'album (qui ont amené les Studios Hergé à ramener chaque double page à une seule planche, après les avoir conduits, pour des raisons qui n'ont ici guère d'importance, à « gonfler » les planches uniques en doubles pages), mais la manière dont ce type d'opérations exhibe l'importance stratégique de cette zone appelée intermédiaire (la zone du milieu, soit ni au début, ni à la fin). En effet, les désarticulations et réarticulations successives auxquelles les collaborateurs d'Hergé ont dû se livrer supposent, pour que le matériau narratif puisse se laisser traiter effectivement de la sorte, qu'on avait *déjà* ménagé une zone tampon non pas indifférente mais plus aisément manipulable que d'autres (et destinée justement à cet emploi-là, soit qu'on le gonfle, soit au contraire qu'on le réduise, toujours selon les nécessités du moment). De telles opérations laissent des *traces*, c'est l'évidence même : dans la version album, en tout cas au niveau des strips, le jeu des reprises et relances au début et à la fin fonctionne moins heureusement que dans la version journal (inversement, il est dans la version journal des longueurs que la version album nous épargne), mais ce qui compte ici pour l'analyse, c'est que la zone « neutre » ou intermédiaire se révèle comme un élément clé de l'économie narrative en général. Une fois de plus, je ne crois pas forcer l'analyse en postulant que cette zone intermédiaire, loin d'être une zone insignifiante, un vide structurel taillable et corvéable à merci ou encore un simple instrument de remplissage ou d'attente, est en revanche une zone de haute tension narrative, non pas en soi, certes, mais au niveau des flux narratifs qui l'englobent, et qu'elle compte autant que les moments soi-disant forts de la narration.

Il existe plusieurs modèles qui ont analysé cette tension entre fort et faible

au niveau narratif. La distinction structuraliste entre « noyau » et « catalyse », qu'on trouve par exemple à l'œuvre dans les premiers travaux de Roland Barthes, tend à faire croire que les catalyses n'ont d'autre fonction qu'ancillaire : elles permettent de lier, mais ne racontent pas elles-mêmes⁸. Les réflexions ultérieures de Barthes sur les rapports complexes entre le roman et le romanesque, celui-là étant dominé par le « noyau », celui-ci secrètement miné par la « catalyse », montrent toutefois que l'opposition est plus complexe et en tout cas moins figée qu'on a pu croire à un moment donné. Le travail de Pierre Bayard sur le mécanisme de la digression chez Proust contient à cet égard une série de remarques très fines et très percutantes qu'il n'est pas impossible de faire fructifier aussi dans l'analyse du travail d'Hergé⁹. Pour résumer cavalièrement un livre dont il faudrait pouvoir suivre en détail la progression tantôt lente et concentrique, tantôt directe et brisée, on pourrait dire que Bayard défend puis démontre une double thèse : *primo*, que la distinction entre récit et digression s'efface au fur et à mesure que l'on s'efforce de fixer les critères qui permettent de les distinguer (à tel point que plus on s'efforce de cerner l'opposition, plus la digression a tendance à s'imposer au détriment du récit) ; *secundo*, que la structure de la digression ne peut pas être décrite, mais qu'elle *se vit dans le temps* (quitte à s'évanouir en lisant, car lire est inévitablement une opération mentale qui rapproche et conjoint, et partant subvertit la frontière entre récit et digression). Du point de vue qui est ici le mien, cette double thèse n'est pas sans intérêt pour l'analyse de *L'Affaire Tournesol*. D'un côté, en effet, la mise en cause radicale de l'opposition fonctionnelle entre récit et digression s'accorde parfaitement à ce que l'on a pu noter au sujet de la distinction entre moments forts et moments faibles du récit (même s'il serait absurde de vouloir établir un lien direct entre récit et temps fort, d'une part, et digression et temps faible, d'autre part). De l'autre côté, l'insistance sur la dimension temporelle de la digression, c'est-à-dire finalement sur *la lecture comme partie intégrante de toute description de l'œuvre*, n'est pas sans rappeler le glissement du récit au rythme (et, plus généralement, du roman au romanesque) que le travail d'Hergé insinue partout, avec discrétion certes mais non sans une certaine obstination.

4. *L'Affaire Tournesol* et le lecteur d'aujourd'hui

À première vue, *L'Affaire Tournesol* n'est peut-être pas le plus novateur des albums d'Hergé. Toutefois, à mieux y regarder, il s'agit d'un album clé, qui à certains égards pourrait être lu comme une anticipation, il est vrai dans un registre qui n'a encore rien de grinçant, de la mise en question du récit dont *Les Bijoux de la Castafiore* seront l'aboutissement. Plus que d'autres albums d'Hergé, peut-être, *L'Affaire Tournesol* affiche de part et d'autre le travail de la contrainte, en l'occurrence feuilletonesque, et permet de voir à quel point les récits d'Hergé ont quelque chose de très inquiétant. L'inversion tendancielle des rapports entre le récit et le non-récit et entre le régime fort et

le régime faible du récit, puis la séduction incontestable d'un type de récit qui se rapproche davantage du romanesque que du roman, enfin l'atténuation de l'intrigue et la mise en avant du rythme qui en résulte, tous ces éléments montrent bien que le récit d'Hergé n'est pas, malgré les apparences, un récit bien sage, à citer en exemple à tous ceux qui veulent « faire du récit » de manière innocente. Plus on lit Hergé, plus le récit s'évapore, non pas parce que nous connaissons tous les récits de Tintin par cœur, mais parce que le travail d'Hergé est fait justement pour permettre d'aborder autre chose que les *Aventures de Tintin*.

Il est d'ailleurs une autre raison encore pour laquelle cet album devrait intéresser les lecteurs d'aujourd'hui. La manière dont l'album a été « modulé » en fonction de deux supports (la revue d'abord, l'album ensuite) reflète et condense ce qui a de tous temps été une des grandes spécificités de l'œuvre d'Hergé : d'une part son ouverture au remaniement interne, dont témoigne la genèse puis l'histoire éditoriale, l'une et l'autre souvent mouvementées, de bien des *Aventures de Tintin* ; d'autre part son ouverture à d'autres médias, tant à l'intérieur des albums, qui citent souvent d'autres types d'images¹⁰, qu'au niveau des adaptations, par exemple sous forme de dessins animés. À l'ère de la révolution informatique, qui nous fait assister à la migration du support papier au support électronique, les transformations peut-être minuscules de la version revue de *L'Affaire Tournesol*, dont la version album porte les traces, puis les divers autres emplois auxquels cette aventure a pu se plier, contiennent pour nous une leçon importante. Contrairement à une idée trop communément admise, la révolution électronique ne signifie pas du tout la *condamnation* du livre, moins encore sa *disparition* (les faits sont là, toujours tenaces, et on commence heureusement à ne plus les ignorer). De la même façon, les rapports entre médias ne doivent pas seulement s'envisager en termes de *concurrence*, bien que cela joue aussi, incontestablement, mais aussi et surtout en termes de *complexification réciproque* : Internet ne se substitue pas au livre, mais l'avènement de ce nouveau média oblige à penser le livre et l'électronique *l'un par rapport à l'autre* et à concevoir de nouveaux projets qui les intègrent tous les deux. La manière dont Hergé, très modestement peut-être mais de manière éminemment exemplaire, a toujours pratiqué le passage de son travail d'une version à l'autre, parfois avec un grand bonheur, parfois avec les petites catastrophes qu'on sait, préfigure très bien le défi qui se pose au créateur d'aujourd'hui. Il ne s'agit pas de « choisir » un média, mais de voir *comment un média est traversé d'autres médias*, littéralement et dans tous les sens, et d'en tirer les conclusions qui s'imposent. Celles-ci ne doivent pas l'inciter à troquer la bande dessinée traditionnelle pour un hypothétique équivalent « libre et infini » sur le web (comme le prêche aujourd'hui un Scott McCloud¹¹), mais à concevoir des œuvres qui tiennent compte dès le début de la pluralité médiatique (comme a essayé de le faire celui-même qui passe aujourd'hui pour le créateur de la bande dessinée de papa : Hergé).

- 1 Une version légèrement différente de ce chapitre a paru dans *French Forum*, vol. 31-1, 2006.
- 2 À cet égard, il convient de mentionner avant tout les publications suivantes, où l'on retrouve systématiquement le nom de Pierre Sterckx : *Le Musée imaginaire de Tintin* (ouvrage collectif), Bruxelles-Tournai, Casterman/Palais des Beaux-Arts, 1979 ; Pierre Sterckx et Benoît Peeters (dir.), *Hergé dessinateur*, Paris-Tournai, Casterman, 1988 ; et Pierre Sterckx, *Tintin et les médias*, Modave, Le Hêtre pourpre, 1977 (les deux premiers livres sont des catalogues d'exposition). Pour le détail de certaines refontes, voir les divers travaux de Philippe Soumois et Philippe Goddin.
- 3 Voir *Formules, revue des littératures à contraintes* (depuis 1997), cf. : www.formules.net.
- 4 R.A. Peterson, « Five Constraints on the Production of Culture : Law, Technology, Market, Organizational Structure and Occupational Careers », in *Journal Of Popular Culture*, vol. 16-2, 1983, p. 143-153.
- 5 Jostein Gripsrud, *The Dynasty Years*, London & New York, Routledge, 1995. Voir aussi la belle analyse de Tania Modleski, « Morale du soap », in Mark Alizart (dir.), *Fresh Théorie*, Paris, Léo Scheer, 2005, p. 471-482.
- 6 David Bordwell et Kristin Thompson, *L'Art du film*, Bruxelles, De Boeck, 1999.
- 7 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1972.
- 8 Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale du récit », in Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, p. 7-57.
- 9 Pierre Bayard, *Le Hors-Sujet. Proust et la digression*, Paris, Minuit, 1996.
- 10 Pierre Sterckx, *Tintin et les Médias*, Modave, Le Hêtre pourpre, 1977.
- 11 Scott McCloud, *Reinventing Comics*, New York, Harper Collins, 2000.

Hergé ou comment peut-on être un écrivain belge¹ ?

S'adressant aux lecteurs de 7 à 77 ans, traduites dans plusieurs dizaines de langues, lues dans le monde entier, les *Aventures de Tintin* seraient appelées par certains, si elles étaient américaines, un exemple de « globalisation » (ou si l'on préfère de *macdonaldisation* ou de *disneyfication*) culturelle. Or, tel n'est pas le cas, malgré les critiques inévitables dont l'œuvre d'Hergé a fait l'objet, sans doute parce que l'auteur de Tintin tourne vite le dos à la culture dont il est issu. Venant de Belgique, les *Aventures de Tintin* n'ont jamais cherché à y rester, moins encore à y retourner. La « dénationalisation » progressive est en effet un des traits les plus marquants de la série, comme elle l'est, peut-être, de larges pans de la culture belge.

L'analyse du « bruxellois » révèle pourtant l'ambiguïté et l'ambivalence extrêmes de la belgitude hergéenne. Au terme de cette analyse, il n'est dès lors pas inutile de se poser la question de l'ancrage national de l'œuvre d'Hergé – non pas dans le but de mettre à jour les indices, refoulés ou exhibés, abandonnés ou retrouvés, de son appartenance, mais pour examiner ce qu'il y a de belge ou de non-belge dans sa pratique d'écrivain. Cette pratique, bien entendu, n'est pas générale ou intransitive, mais située dans un média très singulier, la bande dessinée. Dès lors, la perspective dans laquelle il convient d'adopter le statut d'Hergé comme écrivain belge est forcément celle de la BD belge, non celle des lettres belges prises dans leur ensemble, même si les rapports entre les deux sont loin d'être insignifiants.

1. École de Bruxelles, école « franco-belge » ?

Si la Belgique existe depuis 1830, il n'en va pas de même de la littérature belge, qui a dû attendre 1982, date pivot de la publication de *L'Alphabet des Lettres belges de langue française* de Marc Quaghebeur², pour secouer la tutelle de son grand voisin. Dans le sillage du débat provoqué par l'émergence de la « belgitude », lui-même lié au démantèlement de l'État unitaire belge et au recul de l'hégémonie culturelle française tant en Belgique que dans le monde, ce livre capital avait réussi le tour de force de poser pour la toute première fois l'existence d'une « littérature belge de langue française », différente non seulement de la littérature *française* de langue française mais aussi et surtout du bâtard nommé « littérature française de Belgique »³.

En 2005, il n'est certes plus possible de reprendre tel quel le détail des thèses de Quaghebeur, quand bien même force est de reconnaître leur justesse et leur perspicacité. La suite de l'histoire, notamment à travers l'émergence du

paradigme de la francophonie et de l'émancipation des « petites » littératures, l'a confirmé avec éclat. Le livre de Quaghebeur allait bien dans le sens de l'histoire et les recherches actuelles, comme par exemple *De la littérature belge*, volume collectif dirigé par Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis et Rainier Grutman⁴, sont toutes tributaires de la révolution qu'il a effectuée.

Comme l'auteur des *Balises* est du reste le premier à le reconnaître lui-même, la définition de la chose littéraire était à l'époque restée fort traditionnelle, c'est-à-dire très liée au support du *livre* et à la forme du *texte*, de sorte que l'ouvrage présente certaines lacunes au niveau du corpus étudié. Les rapports avec le cinéma et la peinture ou les passages entre poésie et chanson, par exemple, tout comme l'étude des phénomènes institutionnels ou de la paralittérature font de nos jours partie intégrante d'une approche globale de la littérature, et une refonte complète des *Balises*, si jamais elle voyait le jour, attacherait évidemment une place essentielle à bien des secteurs que les usages ou les contraintes de l'époque avaient tenus à l'écart⁵.

Vu l'importance de la bande dessinée dans la culture belge, francophone aussi bien que néerlandophone, on pourrait s'interroger sur le statut de ce genre et se demander dans quelle mesure il y aurait moyen d'accomplir pour la bande dessinée ce que les *Balises* de Quaghebeur avaient fait pour la littérature en général : un nouvel ancrage dans l'espace belge. Ce n'est sans doute pas la façon la plus répandue de lire la bande dessinée, dont les éventuelles spécificités sont souvent passées sous silence par son appartenance au label « école franco-belge » (ou encore, même et surtout en France, à l'« école de Bruxelles⁶ »). Un tel rassemblement fait sens, bien entendu : il y a de claires analogies :

- de *style* : la « ligne claire » inventée par Hergé s'est imposée comme le modèle de la bande dessinée « mainstream » dans l'aire francophone ;
- de *thèmes* : la bande dessinée classique privilégie l'aventure plus ou moins exotique, visant d'abord un public d'adolescents ;
- de *contexte éditorial* : la bande dessinée étant une spécialité belge, de nombreux auteurs français sont passés par des éditeurs comme Casterman⁷ ;
- mais aussi et surtout de *marché* : la bande dessinée belge s'exporte vers la France et s'adapte aux exigences et aux attentes de ce client,

qui à la fois justifient l'adoption d'une étiquette commune et militent contre la scission de la production en deux secteurs non pas autarciques ou autonomes, mais dotés au moins d'une certaine spécificité. C'est l'enjeu que se donnent les pages présentes, qui voudraient donc se pencher, très modestement, sur ce qu'il y a de belge dans la « bande dessinée franco-belge de Belgique ». Pour des raisons pratiques, l'accent sera mis avant tout sur la période « classique », juste après la Seconde Guerre mondiale.

2. Une école « belge » ?

Vue à travers les idées (négatives) sur la *belgitude*, que l'on circonscrit volontiers comme le sentiment de non-appartenance à un non-pays, et les idées (positives, pour ne pas dire volontaristes) des *Balises*, qui valorisent l'exception belge au lieu de la disqualifier par rapport au prestige du modèle français, la bande dessinée francophone belge manifeste indéniablement plusieurs traits de la littérature francophone belge, et ce à plusieurs niveaux.

Le déni de l'appartenance saute ainsi aux yeux, par exemple et pour commencer, au niveau de la géographie et du décor. La prétendue « universalité » des héros belges masque en fait bien des concessions aux goûts du premier public, qui était, quantitativement parlant, français davantage que belge. Les grandes sagas belges, de *Tintin* à la saga de *Gaston Lagaffe*, pour prendre d'emblée deux exemples que beaucoup du reste sépare, se caractérisent par une absence assez radicale du contexte belge. Dans la première moitié de son existence, *Tintin* ne cesse de parcourir le monde, les références à la Belgique se faisant rapidement de plus en plus rares. Comme le dit avec une précision et une concision sans égales Benoît Peeters : « *Tintin* s'en va : c'est son premier geste, son acte de naissance. En quoi il est belge, suprêmement⁸. » Et lorsqu'il se fixe à Moulinsart, c'est dans un château visiblement français qu'il s'installe. Quant à *Lagaffe*, il ne tarde pas à évoluer dans un environnement en grande partie hexagonal, comme en témoigne la décision de remplacer les agents de police belges par des flics à la française, bien reconnaissables à l'uniforme qu'ils portent. Cependant, le goût du voyage joint à la mise entre parenthèses des aspects spécifiquement belges de la vie de ces personnages font davantage que refléter le pragmatisme commercial d'une industrie culturelle naissante. S'il a été tellement facile à *Tintin*, à *Lagaffe* et à tant d'autres d'oublier leurs origines belges, c'est aussi parce que cet oubli est lui-même un tropisme typiquement belge. Refus de soi et réappropriation de modèles étrangers ne semblent pas poser aux créateurs belges, ni du reste à leurs lecteurs, de grands problèmes d'identité. De ce point de vue, les convergences entre paralittérature et littérature sont plus que réelles, du moins dans la production de l'après-guerre que l'on associe généralement à l'âge d'or de la bande dessinée belge.

La même « carence » s'observe au niveau déjà moins anecdotique des sujets abordés. Tout se passe en effet comme si la bande dessinée francophone de Belgique se heurtait dans sa grande période classique à la presque-impossibilité de parler de soi, c'est-à-dire de la société dans laquelle se produisaient les albums faisant vivre des héros volontiers antiques (Alix) ou anglais (Blake et Mortimer) dans des régions, des cultures ou des époques plus ou moins lointaines. Qu'on l'appelle exotisme, évasion, amour de l'aventure ou encore esprit d'universalisme, la bande dessinée belge parle mieux de l'Homme que des hommes et s'interdit strictement de prendre position sur des questions de société, sauf bien sûr de manière implicite ou allégorique, puisque rien n'est plus idéologique que l'absence d'idéologie. Inutile de répéter ici les mille et une « démythifications » de *Tintin*... Ce qui

compte ici, c'est la persistance du déni dans la bande dessinée belge en général, qui tient sans conteste à l'incapacité ou au refus de se situer directement par rapport au contexte dans lequel on travaille.

Troisièmement, après l'effacement des coordonnées spatio-temporelles et l'option vaguement humaniste en faveur de thèmes universels, aussi apparemment éloignés du présent que possible, la bande dessinée francophone belge se distingue également, à l'instar de la littérature de l'époque, par l'absence d'un parler spécifiquement belge. En effet, la langue des personnages est laminée entre d'une part le penchant pour l'académisme et le purisme (Tintin et Haddock se vouvoient comme Sartre et Beauvoir) et la propension à l'exagération baroque (l'insipidité absolue des dialogues de Tintin est structurellement nécessaire à mettre en valeur les dérapages et vociférations du capitaine Haddock). Mais entre d'une part le français châtié qui sert de basse continue et, d'autre part, quelques perles ou explosions baroques isolées, un grand silence pèse sur le français tel qu'on le parlait en Belgique à l'époque. À l'instar de la littérature, la paralittérature qu'exemplifiait la bande dessinée restait un art verbal à la recherche de son langage.

Non-lieu, non-histoire, non-langage... Tout cela va évidemment changer à partir des années 1970, au moment de la restructuration de l'État belge, qui coïncide avec l'essor de la bande dessinée adulte. Cette révolution part de France et la Belgique n'y répondra qu'assez tardivement et, une fois de plus, de manière plus « franco-belge » que « belge » : le renouveau du récit d'aventures par (*À Suivre*) était certes porté par des structures belges, essentiellement une maison d'édition (Casterman) et une pépinière pédagogique sans égale en Europe (la section « Recherche Graphique », ERG, de l'école Saint-Luc à Bruxelles), mais il misait d'emblée sur le marché français, non sur le marché belge, trop petit désormais pour rentabiliser des entreprises de ce type. Cependant, dans les années 1980, l'attitude par rapport à la Belgique ne sera plus du tout l'alliance de déni et de malaise qui avaient constitué, mais « en creux » – pour reprendre la scie de l'époque qui voyait en la Belgique le pays du creux et de l'inexistence –, l'identité même du pays. La Belgique désormais se montre, son histoire n'est plus occultée, ses parlers affluent de partout.

Doit-on conclure de pareille évolution que la bande dessinée franco-belge se métamorphose doucement en une bande dessinée réellement belge ? La conclusion est prématurée. Car à mieux regarder les auteurs et les albums qui acceptent de réserver une place à la Belgique, bien des paradoxes se font jour, à commencer par le fait que ce sont souvent des auteurs étrangers qui se chargent le mieux de cet *aggiornamento* (on doit penser ici en tout premier lieu à Yves Chaland, auteur français de nombreux albums « belges »). Or, pour bienveillant qu'il soit en général, ce regard extérieur sur la Belgique tend inévitablement à « orientaliser » le pays, pour reprendre la terminologie d'Edward Said. Il en exagère des traits, il perpétue et grossit des lieux

communs, il correspond davantage à une idée du pays qu'au pays lui-même. Le cas déjà mentionné d'Yves Chaland est ici très parlant : il ne semble pas possible de faire plus belge qu'un album comme *Le Jeune Albert*⁹, mais trop c'est trop. La parodie même sert d'écran et empêche de voir ce que le texte comme les images semblent s'acharner à exhiber : la Belgique, c'est-à-dire le pays où le quotidien s'énoncerait comme suit :

Jean-Claude est un vrai castar. Il tord des poêles à frire de ses propres mains et il possède une collection complète de figures Cécémel. Jean-Claude a recopié un dessin, encore mieux que sur le livre d'histoire et il boit de l'encre comme toi une spa gazeuse. (p. 37)

et où les maîtres d'école infligent des peines corporelles aux enfants pour lutter contre ce double inadmissible :

Un coup par faute d'orthographe. Deux par belgicisme. Tournez-vous Albert. (p. 38)

Même si l'humour de Chaland est souvent subtil, ce n'est pas la Belgique qu'il nous montre, c'est une Belgique plus vraie que nature et *par conséquent* de carton-pâte ou d'opérette, ou, plus exactement, de BD. Bref, on est entièrement au second degré, ce qui est encore une autre façon de continuer la belgitude et sa hantise du creux et du vide...

À l'exagération de la représentation visuelle du pays et la restitution savoureuse (mais tout le problème est là !) du français tel qu'on le parle en Belgique, s'ajoute un trait dont l'importance ne peut être sous-estimée : la Belgique dont se montre l'histoire est toujours une Belgique d'antan, une Belgique dont on sent bien qu'elle n'existe plus. Ce recul historique est l'effet direct de l'identification de la Belgique comme « le pays de la BD ». Comme l'a finement perçu Benoît Peeters, un des problèmes fondamentaux de la bande dessinée, en Belgique comme en France du reste, est d'être liée à une pratique culturelle typique de l'enfance et de l'adolescence, qui pèse sur la production même des auteurs de la bande dessinée pour adultes :

Même s'il leur arrive de ressembler à s'y méprendre à leurs inspireurs des années 50, les albums des dessinateurs « ligne claire » réalisés dans les années 80 s'en distinguent radicalement. Ce qui les fascine dans cette époque, c'est la nostalgie qui s'en dégage. Si séduisante que puisse être cette démarche, elle risque de conduire à une bande dessinée autoréférentielle, vivant de la célébration de ses propres mythes¹⁰.

Puisque les auteurs, une fois devenus adultes et même travaillant pour un public d'adultes, gardent toujours le souvenir ému de leurs premières lectures, cette nostalgie teindra leurs propres bandes dessinées, qu'ils auront par exemple envie de situer dans... la Belgique de l'époque où ils commençaient

à lire des bandes dessinées, répétant inconsciemment les images découvertes dans les albums belges de ces années-là. Chaland, lui encore, fournit un exemple superlatif de cette veine nostalgique avec *Bob Fish détectief*, son album en « marollien », le dialecte créolisé, mi-français, mi-flamand parlé à Bruxelles jusqu'au début du xx^e siècle et qui renvoie bien entendu moins à la Belgique qu'à la mythologie qui entoure les années de formation d'Hergé¹¹.

Il n'en va au fond pas autrement dans le cas d'auteurs belges comme Schuiten et Peeters, dont la série des *Cités obscures* obtempère à cette même alliance paradoxale de redécouverte et de décalage. Oui, c'est bien Bruxelles qu'on nous montre ici et ce sont bien les ravages de la spéculation immobilière et de l'incurie urbanistique qu'on nous décrit sans complaisance, mais l'univers des cités obscures reste un univers lui-même allégorique, où l'on retrouve un mélange très efficace de réalisme et d'éloignement dans le temps et l'espace. Urbicande n'est pas Bruxelles même¹², mais un mélange de ville Art Nouveau dessinée par Horta, de ville nouvelle inspirée de Le Corbusier et de non-lieu postmoderne livré aux promoteurs immobiliers. De même, la chronologie des cités n'est pas celle de « notre » histoire, elle superpose bizarrement le passé et l'avenir, tout en suivant un calendrier *ad hoc* qui crée une zone-tampon entre réel et fiction. Enfin, la langue des personnages est contaminée par quelques tics qui aident à mieux camper l'étrangeté des cités obscures, mais qui ne cherchent aucunement à « inventer » un parler typiquement belge. Des auteurs plus régionalistes tels que Comès ou Servais optent eux aussi pour le maintien d'un écart temporel, comme s'il n'était possible de s'attaquer à la représentation du cadre belge qu'à l'aide d'un filtre historique, la précision tantôt documentaire, tantôt clinique étant comme tamisée par la distance temporelle qui dissout un peu ce que la fiction pourrait avoir de dur¹³...

La conclusion de pareil tableau est simple. S'il y a désormais, à l'intérieur de l'école franco-belge, une place pour une production clairement marquée comme « belge », celle-ci apparaît surtout comme une bande dessinée au second degré, qui exploite à fond toute une série de stéréotypes culturels. Il n'est pas étonnant dès lors de constater que cette bande dessinée belge est souvent faite par des... non-Belges, qui s'amusent à monter en épingle des lieux communs où éclate surtout la nostalgie de leurs lectures d'enfance : la Belgique se réduit à Bruxelles (ville d'Hergé), la Belgique est le pays de la bande dessinée (tous les petits Belges lisent le journal *Tintin*, après avoir lu *Le Petit Vingtième*), la Belgique est de préférence celle de l'entre-deux guerres et de l'Occupation (c'est là qu'a pris son essor la mythologie Tintin), la Belgique, c'est l'union du Trône et de l'Autel (et du boy-scoutisme, témoin Hergé), le parler belge enfin est une sorte de français relevé par des choses cocasses nommées belgicisms (sur ce point, et pour les raisons commentées ci-dessus, les Français n'ont pas besoin de la bande dessinée pour se faire une idée de la Belgique).

L'avantage de cette évolution est sans conteste le dépassement d'une bande

dessinée belge, ou plutôt non belge, d'antan, où tout ce qui renvoyait au pays était soigneusement gommé ou dissimulé au regard. Mais on reste à mille lieues d'une véritable émancipation du modèle français. Il y a cependant lieu de se demander si un tel affranchissement est vraiment possible, puisque après tout c'est bien pour le marché français, dix-neuf fois plus grand que celui belge en chiffres d'affaires de librairie, que l'on continue à travailler.

3. Une bande dessinée francophone

Est-ce à dire que l'exiguïté du marché domestique oblige les auteurs belges à l'autocensure, dont l'autodérision est une des formes les plus fréquemment attestées en Belgique (et pas seulement en bande dessinée¹⁴) ? Le problème de ce type d'interrogations est que la réponse y est toujours inscrite dans la question même. En effet, tant que le débat se situe par rapport au seul pôle culturel français, le résultat est comme programmé d'avance : la bande dessinée belge sera soit franco-belge, si elle refoule sa belgitude, soit belge mais au second degré, car il est vain de vouloir s'émanciper sur le plan culturel quand on dépend économiquement du voisin français. Pour que la bande dessinée belge puisse se penser et, partant, se construire autrement, une approche différente est nécessaire. À titre d'hypothèse, on voudrait défendre ici l'idée que la production belge doit cesser de se positionner par rapport à la France, pour mieux s'analyser dans le contexte proprement belge qui est (aussi) le sien.

Très enrichissante sur le plan des études littéraires, où l'intérêt pour les rapports entre langues et cultures au sein de l'aire politique belge a renouvelé le regard sur les littératures néerlandophone(s) et francophone(s) du pays¹⁵, cette analyse systémique peut contribuer à une réinterprétation de la bande dessinée francophone du pays. Ici, l'accent ne tombe plus exclusivement sur les différences, niées ou assumées, entre la Belgique et la France, mais, pour le corpus et la période qui nous concerne ici, sur la question des rapports avec la communauté flamande.

À ce propos, il convient avant tout d'insister sur l'inégalité des forces entre bande dessinée flamande et bande dessinée francophone en Belgique.

Pour ce faire, partons d'un fait aussi simple qu'étrange, du moins aux yeux du public non belge : l'insertion de Willy Vandersteen, équivalent flamand d'Hergé au début des années 1950, dans le courant franco-belge qu'il illustre avec d'autant moins de problèmes que certains de ses albums – les meilleurs, dit-on (du côté francophone, bien entendu) dans les aperçus historiques de sa carrière – ont été faits directement pour le journal *Tintin*. L'exemple de Vandersteen, qu'il faudrait compléter au moins par celui de Bob De Moor, bras droit flamand d'Hergé, et de celui de Morris, père spirituel flamand de Lucky Luke, est révélateur à bien des égards. Attirés par les débouchés du marché francophone, bien des auteurs flamands ont en effet commencé à produire en français, par exemple à l'aide d'un scénariste francophone, et à

chaque fois les phénomènes d'occultation et d'acculturation ont été intenses et systématiques. Pour devenir belge, c'est-à-dire franco-belge, à la fois écrite en français et destinée au double marché belge et français, la bande dessinée flamande a dû se couper de ses traits les plus spécifiques. Or certains de ces traits étaient liés justement à ce qui faisait le plus défaut du côté francophone belge : une présence marquée des « lieux » et de la géographie sociale et humaine, l'inscription sans ambages des questions politiques du jour (et de l'histoire en général), un ton populaire et l'emploi d'un langage parlé très dialectalisant mais non parodique (même à un moment où la promotion sociale ne passait plus seulement par l'adoption du français mais aussi par celle du néerlandais standard).

L'intégration de la bande dessinée flamande à la bande dessinée francophone de Belgique s'est donc accompagnée d'une grande opération de « normalisation » : *Le Fantôme espagnol* de Vandersteen, généralement considéré comme un sommet flamand du style franco-belge, est un album certes situé en Flandre, mais dans un passé lointain capable aussi bien de recycler bon nombre de clichés que de faire l'impasse sur le côté populaire de l'auteur, devenu depuis le « Brueghel de la bande dessinée¹⁶ ». Il serait toutefois incorrect de qualifier cette opération d'hygiène, destinée à transformer un plouc en quelqu'un de présentable, de « colonisation interne ». D'abord, parce que ces mesures de déflamandisation n'ont pas été vécues comme un trauma, ni comme une quelconque atteinte à l'identité par les auteurs ou les lecteurs, mais bel et bien comme une promotion culturelle et économique (la suite et surtout la fin de la carrière de Vandersteen ne laissent planer aucun doute sur ce point). Ensuite, parce que la déflamandisation montrait surtout la difficulté ou l'incapacité de la bande dessinée belge d'expression française d'être elle-même... belge et non pas franco-belge. En effet, en supprimant les aspects trop flamands de la bande dessinée flamande, c'est à une intensification de leur propre autocensure que procédaient les responsables du journal *Tintin*, moins désireux de chasser les relents flamands de Vandersteen et d'autres que de faire barrage aux aspects proprement belges que les Flamands risquaient d'importer, surtout sur le plan du style parlé des dialogues, des personnages « populaires » (indésirables dans un genre à la recherche de respectabilité culturelle) et du contexte politique (bien trop présent dans les albums flamands aux yeux de certains¹⁷).

Les clivages les plus nets concernent toutefois le traitement de la question linguistique, celle entre les langues comme celle à l'intérieur d'elles. Alors que la bande dessinée francophone de Belgique « ignore » la question par l'emploi généralisé du français standard que l'on trouve dans toutes les « bonnes » publications pour la jeunesse de cette époque, la bande dessinée flamande, publiée dans des quotidiens à grand tirage et s'adressant donc à un public essentiellement adulte, est hypersensible à la dimension verbale de la fiction. Les deux points chauds de cette attention au langage sont d'une part le rôle joué par le flamand parlé, encore fortement dialectal, et d'autre part la

prolifération de personnages bourgeois, c'est-à-dire francophones, baragouinant le flamand. Dans les deux cas, les motivations politiques sautent aux yeux. Le rejet du néerlandais standard, un langage « clean » importé des Pays-Bas, était logique s'agissant d'une pratique culturelle qui se voulait avant tout populaire et que les propriétaires des journaux utilisaient pour instiller des messages politiques auprès d'un lectorat encore très scindé selon des lignes idéologiques. La parodie du « flamand petit-nègre » parlé par les notables locaux servait d'autre part à disqualifier les prétentions culturelles d'une classe bourgeoise réticente à s'adapter à une société où le pouvoir économique commençait à basculer en faveur de la nouvelle classe moyenne flamande.

La complexité sociologique des dialogues de la bande dessinée flamande des années 1945-1960 est proprement intraduisible – c'est du reste une des raisons pour lesquelles cette bande dessinée n'est jamais parvenue à bien s'exporter. Cette stratification linguistique est aussi sans équivalent dans la production francophone de Belgique, qui s'est longtemps limitée à une vision de nouveau très « orientalisante » du problème linguistique. Hergé par exemple cesse vite de faire parler bruxellois à ses héros et n'utilise ses propres souvenirs du patois bruxellois qu'aux moments où il se trouve amené à camper un certain type d'étranger. À chaque fois, la langue *barbare* a un infratexte *flamand*, il est vrai de moins en moins compris du public belge et totalement opaque aux lecteurs français.

Avec l'essor de la belgitude et d'une plus grande ouverture au contexte belge dans la bande dessinée francophone, la langue se belgicise, mais souvent à la manière des albums en général que dominent le rire et le second degré. Tout à coup on voit en effet apparaître des bandes dessinées en « bruxellois » (ou en traduction bruxelloise, s'il ne s'agit pas d'œuvres inédites), qui exhibent le parler belge sur le modèle tératologique. Ici encore, l'exemple type est celui d'Yves Chaland, qui a conçu un album dont la couleur locale est surtout verbale et qu'il doit être impossible pour des lecteurs non bruxellois (et encore) de déchiffrer sans le lexique inclus en fin de volume : *Bob Fish détectief*. Si *Le Jeune Albert* est belge au carré, *Bob Fish*, lui, l'est au moins au cube (et que dire des comparses ?).

Avec son intérêt pour les échanges entre divers types de production culturelle, l'approche systémique jette une lumière crue sur l'autocensure que s'inflige la bande dessinée francophone de Belgique. Elle pointe aussi la direction que la nouvelle bande dessinée francophone de Belgique aurait tort de ne pas emprunter : la redécouverte ou la réinvention *sérieuse* de sa propre langue. Entre le refoulement de ce qui est spécifique et l'exhibition clownesque de ce qui ne l'est que trop, il doit y avoir moyen de s'atteler à de nouvelles formes de représentation de la réalité belge, qui n'est jamais ni monolingue, ni uniforme.

L'œuvre d'Hergé a beau ne pas engager directement ce genre de questions, elle n'en sert pas moins de révélateur et de repoussoir à ce qui se fait

aujourd'hui dans une certaine bande dessinée belge.

1 Une première version de ce chapitre a paru dans la revue *Études francophones*, vol. 20-1, 2005.

2 Marc Quaghebeur, *L'Alphabet des Lettres belges de langue française*, Bruxelles, Association pour la promotion des lettres belges de langue française, 1982.

3 La (longue) préface de ce livre a fait l'objet d'une réédition séparée, sous le titre de *Balises pour l'histoire des lettres belges* (Bruxelles, Labor, 1998). Le texte de Quaghebeur y est complété d'une « Postface » (p. 404-423) de Paul Aron, qui situe les *Balises* dans l'histoire complexe de l'historiographie littéraire de la littérature belge. À titre d'exemple de la manière parfois incongrue dont les Belges pensent leur identité, il est peut-être utile de rappeler aux lecteurs non belges qu'une des appellations officielles des organes politiques des francophones de Belgique est « Communauté française de Belgique ». Malgré les évidences, il ne s'agit pas de l'amicale des Français résidant en Belgique, mais bel et bien d'une des structures représentatives des francophones du pays.

4 *De la littérature belge*, Paris, Fayard, 2003.

5 Une belle preuve en est donnée par l'hommage rendu à Hergé dans *Un pays d'irréguliers*, anthologie de textes et d'images dirigée par Marc Quaghebeur (Bruxelles, Labor, 1990) et dans bien d'autres initiatives des services ministériels de la Promotion des lettres belges.

6 Ce qui est certainement faux, puisque les auteurs comme les lecteurs belges distinguent sans hésiter entre l'école de Bruxelles de *Tintin* et l'école de Marcinelle (Charleroi) de *Spirou*.

7 Lequel n'est plus belge, mais italien (Rizzoli), après un bref intermède français (Flammarion). Pour un aperçu sur l'édition en Belgique, voir Jacques Carion et Marc Lits (dir.), « L'édition face à la logique marchande », n° 151 (2004) de la revue *Louvain*.

8 Benoît Peeters, « Un roman de désapprentissage », in Bertrand *et al.*, *De la littérature belge*, op. cit., p. 338.

9 *Le Jeune Albert*, Genève, Les Humanoïdes associés, 1993 (le feuilleton à la base de ce livre a paru dans les années 1980).

10 Benoît Peeters, *La Bande dessinée*, Paris, Flammarion, 1993, p. 90.

11 *Bob Fish détectief*, Bruxelles, Magic Strip, 1994.

12 Pour ne rien dire du fait que Bruxelles n'est tout de même pas la Belgique, sauf évidemment pour les Bruxellois...

13 L'étude de la bande dessinée très contemporaine excède les limites de ce chapitre, mais il est intéressant de noter que la présence plus réaliste de la Belgique s'y accompagne en règle générale d'un refus de la fiction. Des auteurs comme Dominique Goblet, Michael Mathys ou encore Thierry Van Hasselt participent en effet des tendances autofictionnelles ou documentaires de la bande dessinée contemporaine (et sans doute de la littérature et de l'art contemporains en général).

14 Un petit exemple : *Pauvre Belgique* de Baudelaire est régulièrement à l'affiche dans les théâtres belges, où cette pièce a toujours beaucoup fait rire.

15 Dirk de Geest et Reine Meylaerts (dir.), *Littératures en Belgique. Diversités culturelles et dynamiques littéraires*, Bruxelles, Peter Lang, 2004.

16 Un bel exemple de la réception « française » de Vandersteen, qui occulte cet effet de normalisation tout en chantant les louanges du style « flamand » de l'auteur, est l'article du célèbre tintinologue Numa Sadoul, « Une œuvre flamande ».

17 Ces éléments ont toujours imprégné la bande dessinée flamande et même de nos jours un plus grand réalisme (de personnages, de langage, de situations) ainsi qu'un ton plus populaire caractérisent encore cette production, par exemple dans l'œuvre de Johan De Moor, fils de Bob De Moor (un des plus proches collaborateurs d'Hergé) et inventeur de la série *La Vache*.

Conclusion

Plus que toute autre chose frappe, au terme de ce périple, l'irréductible ambivalence de l'œuvre hergéenne. En effet, pour un lecteur moderne, les *Aventures de Tintin* proposent incontestablement un progrès textuel par rapport à la bande dessinée classique, tout en restant à bien des égards le parangon du récit visuel le plus simplement narratif qui soit.

D'une part, la cohérence interne des structures textuelles dégagées tout au long de ce livre paraît suffisamment forte pour écarter tout soupçon de « zèle lectoral », qui ferait lire ou halluciner dans l'œuvre ce que l'on croit devoir y trouver. Les réseaux textuels patiemment élaborés sont trop solides pour qu'il soit possible de les récuser comme le fruit d'une imagination débridée ou de quelque lecture tirée par les cheveux. Leur degré de structuration s'est en tout cas révélé nettement plus fort que ce que *l'esthétique du malgré tout* (Renaud Camus), dont on était parti, laissait présager : loin de se réduire à une force presque clandestine qui affleure ici et là dans le récit, le texte représente une dimension capitale du travail hergéen dont il crée sans doute les aspects les plus captivants.

D'autre part, force est de reconnaître que le « reste » narratif de cette approche est tout sauf négligeable. Et ce pan de l'œuvre résiste avec d'autant plus d'acharnement que, dans les *Aventures de Tintin*, la lecture textuelle est souvent *de trop* : c'est un luxe, un excès que les albums sans cesse indiquent, sans toujours vraiment l'appeler (en refusant, par exemple, la possibilité d'une lecture traditionnelle). Chez Hergé, l'histoire n'est jamais trouée, ni banale ou inachevée, alors que les mécanismes textuels sont, plus d'une fois, intermittents, ténus ou laissés en suspens. Faire d'Hergé le champion de la modernité serait donc tout aussi absurde que de le confiner dans son rôle d'aimable conteur. C'est dans la tension entre les deux extrêmes que réside la spécificité de son aventure.

Or, à côté de cette fracture entre texte et récit, cette étude de l'écriture hergéenne a mis au jour une seconde différence, moins connue sans doute, mais dont l'importance ne doit pas être sous-estimée. Car l'ambivalence du style d'Hergé concerne aussi l'évolution inégale des deux codes auxquels il a recours, le dessin et le langage. Au niveau du dessin, Hergé atteint relativement vite une certaine perfection (le sommet pourrait en être un album comme *Les 7 Boules de cristal*). Au niveau de l'écriture, cette maîtrise est plus lente à s'imposer (on a pu voir que ce sont les albums assez tardifs qui se prêtent le mieux à l'analyse ici tentée), mais elle se maintient davantage. Dans *Les Bijoux de la Castafiore*, par exemple, où les jeux textuels tissent un réseau d'une rare densité, le dessin est déjà en pleine décadence.

Peu à peu, l'œuvre d'Hergé a donc déplacé ses axes, le souci du texte

relayant petit à petit, mais sans jamais l'évincer, le goût des histoires, et l'orientation linguistique se substituant de manière de plus en plus franche aux inventions concernant la mise en image. Ces deux glissements, d'ailleurs, n'en font peut-être qu'un, dans la mesure où dans chacun des cas c'est à une suraccentuation du *court* et des *petites formes* que l'on assiste. Sans cesser de traiter l'ensemble, Hergé se plaît toujours davantage à peaufiner les détails de son œuvre et plus particulièrement le jeu sur les mots et les lettres qui étayent et construisent le récit.

Hergé écrivain ? Ce qui n'était au seuil de ce livre qu'un défi et une hypothèse de lecture apparaît ainsi comme le destin et la profonde vérité d'une recherche qui commence par jeter les bases d'une nouvelle forme de raconter et qui finit par la déconstruire à l'aide d'une de ses dimensions d'abord tenue en sourdine.

Index des albums cités

Les chiffres en gras indiquent les passages où l'analyse se centre sur un album en particulier.

L'Oreille cassée : 20, 21, 22

Le Lotus bleu : 20, 21, 62

Le Sceptre d'Ottokar : 66, 148

Le Crabe aux pinces d'or : 40, 55, 97

L'Étoile mystérieuse : 60, 74, 80-95, 97, 100

Le Secret de La Licorne : 10, 34, 41-53, 56, 62, 69, 81, 102, 132, 167

Le Trésor de Rackham le Rouge : 57, 62-71, 82, 83, 84, 93, 150

Les 7 Boules de cristal : 82, 198

Le Temple du Soleil : 10, 82, 102

Tintin au pays de l'or noir : 61, 71, 88, 149

Objectif Lune : 80-95, 103, 152

On a marché sur la Lune : 75, 80-95, 132

Coke en stock : 30, 40, 54, 97, 113-130, 150, 151, 152

L'Affaire Tournesol : 76, 107-110, 161-177

Les Bijoux de la Castafiore : 14, 16, 20, 97, 115, 131-159, 175, 198

Vol 714 pour Sydney : 99, 101

Tintin et les Picaros : 110

Bibliographie sélective études sur Hergé

Tous les ouvrages d'Hergé sont disponibles aux éditions Casterman.

1. Livres

- COLLECTIF, *Le Musée imaginaire de Tintin*, Bruxelles-Tournai, Palais des Beaux-Arts-Casterman, 1979.
- Jean-Marie Apostolidès, *Les Métamorphoses de Tintin*, Paris, Seghers, 1984 ; nouvelle édition, Paris, Champs-Flammarion, 2006.
- Jean-Marie Apostolidès, *Tintin et le Mythe du surenfant*, Bruxelles, Moulinsart, 2003.
- Pierre Assouline, *Hergé*, Paris, Plon, 1996.
- Pierre-Yves Bourdil, *Tintin au Tibet*, Bruxelles, Labor, 1985.
- Pierre Fresnault-Deruelle, *Hergé, ou le Secret de l'image : essai sur l'univers graphique de Tintin*, Bruxelles, Moulinsart, 1999.
- Pierre Fresnault-Deruelle, *Hergé ou la Profondeur des images plates*, Bruxelles, Moulinsart, 2002.
- Philippe Goddin, *Hergé et les Bigotudos*, Paris-Tournai, Casterman, 1990.
- Daniel Justens et Alain Préaux, *Tintin, Ketje de Bruxelles*, Paris, Casterman, 2004.
- Benoît Peeters, *Le Monde d'Hergé*, Paris-Tournai, Casterman, 1983.
- Benoît Peeters, *Les Bijoux ravis*, Bruxelles, Magic Strip, 1984.
- Benoît Peeters, *Hergé, fils de Tintin*, Paris, Flammarion, 2003.
- Benoît Peeters (dir.), *L'Archipel Tintin*, Paris-Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2003.
- Numa Sadoul, *Entretiens avec Hergé*, Paris-Tournai, Casterman, 1975.
- Philippe Soumois, *Dossier Tintin*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1987.
- Pierre Sterckx, *Tintin et les médias*, Modave, Le Hêtre pourpre, 1977.
- Pierre Sterckx et Benoît Peeters, *Hergé dessinateur*, Paris-Tournai, Casterman, 1988.
- Serge Tisseron, *Tintin chez le psychanalyste*, Paris, Aubier, 1985.

2. Articles ou livres comprenant des chapitres sur Hergé

- Jean-Michel Adam, « Les Bijoux de la Castafiore », in *Linguistique et Discours littéraire*, Paris, Larousse, 1976.

- Pierre Fresnault-Deruelle, « Le quotidien par la bande », repris dans *La Chambre à bulles*, Paris, UGE, 10/18, 1977.
- Patrice Hamel, « Tintin dans tous ses états », in *Conséquences*, n° 2, 1984.
- Patrice Hamel et Benoît Peeters, « Entretien avec Hergé », in *Minuit*, n° 25, 1977.
- Benoît Peeters, « Les aventures de la page », in *Conséquences*, n° 1, 1983 (repris dans *Case, Planche, Récit*, nouvelle édition : Paris, Casterman, 1999).
- Benoît Peeters, « Un roman de désapprentissage », in Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis et Rainier Grutman (dir.), *De la littérature belge*, Paris, Fayard, 2003.
- Alain Rey, *Les Spectres de la bande*, Paris, Minuit, 1978.
- Michel Serres, « Les Bijoux distraits », in *Critique*, n° 277, 1972.
- Michel Serres, « Tintin ou le picaresque aujourd'hui », in *Critique*, n° 358, 1977.



Flammarion

Table des illustrations

<i>Le Trésor de Rackham le Rouge</i> , p. 2, strip III	63
<i>Le Secret de La Licorne</i> , p. 6, strip II, case 1	102
<i>Coke en stock</i> , p. 1	116
<i>Les Bijoux de la Castafiore</i> , p. 8, strip III	142
<i>Coke en stock</i> , p. 5, strip I	151

JAN
BAETENS

Hergé
écrivain

Champs arts